

Eleanor Flaminia Mircea



**Proza fantastică
românească
sub comunism**





Autoarea propune un demers dificil, de abordare a fenomenelor care au influențat proza fantastică românească în timpul dictaturii comuniste, dar și o analiză a celor mai importanți scriitori de fantastic ai perioadei.

Pornind de la definițiile clasice ale genului, sunt urmărite schimbările la nivelul modalităților de producere din literatura fantastică, acordându-se o atenție specială fenomenelor unice apărute pe teren românesc sub impactul ideologiei frenatoare.

Prof. univ. dr. **Eugen Negrici**



ISBN: 978-606-526-205-8

ELEANOR FLAMINIA MIRCEA

**PROZA FANTASTICĂ ROMÂNEASCĂ
SUB COMUNISM**

ELEANOR FLAMINIA MIRCEA

**PROZA FANTASTICĂ ROMÂNEASCĂ
SUB COMUNISM**

EDITURA FUNDAȚIEI PENTRU STUDII EUROPENE

2015

Referent științific: Prof. univ. dr. Eugen Negrici

Ilustrație coperta 1: Viorel Pîrligras



**EDITURA FUNDAȚIEI
PENTRU STUDII EUROPENE**
Str. Emm. de Martonne 1
Director: ANA MONICA POP

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MIRCEA, ELEONOR FLAMINIA

**Proza fantastică românească sub comunism / Eleanor
Flaminia Mircea. - Cluj-Napoca : Editura Fundației pentru
Studii Europene, 2015**

Bibliogr.

ISBN 978-606-526-205-8

821.135.1.09-3

STUDII POLITICE

Colecția se axează pe publicarea unor studii din aria politicului, vizând spațiul European, precum și interferența cu alte mari zone ale mapamondului.

© EFES, 2015
Printed in Romania

I. Argument

Pe fundalul general al schimbărilor la nivelul modalităților de producere din literatura universală în secolul XX, literatura fantastică a evoluat în timp, diversificându-și mijloacele de realizare, însă pe teren românesc, proza fantastică și-a modificat structura și sub impactul ideologic al dictaturii comuniste.

Demersul de față are în vedere atât o prezentare teoretică referitoare la modul în care transformarea prozei fantastice a adâncit inadecvarea față de instrumentarul conceptual din cadrul acestui gen (definiții, clasificări, delimitări), dar și la faptul că presiunea ideologică a produs niște fenomene unice asupra literaturii române, unele dintre acestea avându-și implicații aparte la nivelul prozei fantastice. Demersului teoretic îi corespunde o parte demonstrativă, de analiză a prozei fantastice din perioada comunistă, ținându-se cont de receptarea critică în momentul apariției fiecăreia, de modul în care critica a perceput și evaluat textul în timp, precum și de mijloacele artistice specifice ale prozei fantastice, care încadrează textul într-o tipologie sau alta.

Necrozată de realismul socialist, literatura română a suferit mutații ale căror consecințe abia acum încep să fie evaluate, după cum o arată analizele pertinente în acest sens, în principal ale lui Eugen Negrici și Nicolae Manolescu. Unul din aceste efecte l-ar reprezenta proza fantastică însăși, aruncată în camera obscură cu tabu-uri de către ideologia oficială. Așa se face că tabloul literaturii fantastice din România comunistă este destul de sărac și supus unor distorsiuni cel puțin bizare. Spre deosebire de anii de după război, când încă mai supraviețuiesc formulele de proză fantastică existente anterior, așa cum se observă în povestirile lui Vasile Voiculescu și apoi în prozele lui Laurențiu Fulga, cel dintâi fiind deja consacrat în interbelic, în anii '60 noua generație de prozatori se afirmă cu un alt tip de scriitură. Fănuș Neagu, Ștefan Bănuțescu și chiar Sorin Titel aduc culoarea locală a poveștilor din Câmpia Dunării, Dobrogea sau din Banat, mizând pe dimensiuni

spațio-temporale fabuloase, fără ca povestirile lor să se situeze în mod evident în fantastic. Ceea ce până atunci se putea delimita folosind, de exemplu, cheia structuralistă, așa cum a făcut-o Tzvetan Todorov, nu se mai supune principiilor literare consacrate. Dacă într-o epocă normală scriitorul ar fi avut libertatea de a alege să-și fascineze cititorii învăluind poveștile în filonul supranatural și misterios pe care îl oferea literatura fantastică, în perioada realismului socialist toate acestea trebuiau ținute cu atenție în frâu, reduse doar la nuanțe, povești bizare și reînvierea modelului din proza lui Panait Istrati.

Ulterior, pe fundalul slăbirii temporare a presiunii controlului dogmatic, unii dintre acești scriitori fie renunță la magia povestirilor atemporale și a culorii locale, fie le accentuează și le transfigurează, seduși de experimentarea noilor tendințe din literatura europeană și americană. Noul roman, multiplicarea vocilor narative de la Joyce și Faulkner, metaromanul sunt modalități de construcție care fascinează și măgulesc apetitul creativ al scriitorului român, așa cum o demonstrează romanele lui Sorin Titel, George Bălăiță sau D.R. Popescu.

Din acest motiv, fantasticul se ascunde în haina de cenușăreasă a unor tehnici sau elemente izolate, integrate în construcții mai ample, ceea ce ar putea aduce lumină într-o îndelungată dezbatere asupra literaturii fantastice. Și anume, că aceasta ar reprezenta un gen opus literaturii realiste, întrucât esența ei ar ține de fantastic sau supranatural, sau irumperea altei lumi în ordinea firească a lucrurilor. De fapt, apare tot mai evident, din abaterile de la canonul fantasticului definit până acum, că acest tip de literatură ia naștere din îngemănarea unor tehnici narative, uneori chiar fără intenția auctorială, sau că proză fantastică există și în construcții mai ample de tip „realist”. Acestea din urmă nu vor face obiectul cercetării de față decât tangențial.

Pe de altă parte, imixtiunea ideologicului în literatură din perioada comunismului a dus și la apariția utopiei negre sau distopiei, aflată într-o vecinătate semnificativă sau chiar îngemănare cu proza fantastică, în același fel ca și parabola, bazată pe tehnici de construcție similare. Un exemplu în acest sens îl reprezintă romanul **Biserica Neagră** al lui A. E. Baconsky, perfect kafkian și contrabalansând derapajele ideologice de afirmare ale autorului. Apropiate ca stil, urmărind modelul parabolei-coșmar sunt și unele din prozele onirice ale lui Sorin Titel, tributare în parte și fantasticului, dar și prozele de maturitate ale lui D. R. Popescu, înțesate de crime, anchete și vinovății ce proliferază la nesfârșit.

În această perioadă avem de a face în multe dintre proze cu un fantastic fără fantastic, întrucât numeroase mijloace consacrate din proza fantastică migrează în creațiile așa-zis realiste.

La mijlocul deceniului 7 însă, unii dintre scriitorii deja debutăți își perfecționează scrisul, iar alții debutează direct cu o altă abordare a literaturii fantastice, având la îndemână experiența autohtonă a realismului magic, dar mai ales o întreagă paletă de modele ale prozei fantastice din literatura universală. George Bălăiță, Ștefan Agopian și nu în ultimul rând, Mircea Cărtărescu, deși aparent folosesc modele literare diferite și par să se înscrie în tipologii și curente diverse, ajung să modifice proza fantastică românească până la cote de maximă virtuozitate, care nu mai țin cont aproape deloc de tabloul politic al vremii, depășindu-l, ieșind din obsesia raportării aluzive la regimul totalitar, creând astfel o literatură fantastică valoroasă prin ea însăși, și independentă: „Romanele ar reflecta o trecere de la perioada «eufemizantă» din deceniul 7 la cea «criticistă» din deceniul 8, având însușiri comune amândurora. Stilul «baroc», simbolismul, oniricul ar fi moștenite de la cea dintâi.”¹

Se poate observa, așadar, o traiectorie cel puțin interesantă a prozei fantastice de la noi după instaurarea regimului comunist: mai întâi, scriitorii care publică proză fantastică în prima perioadă, până la mijlocul anilor '60, când regimul politic exercită o presiune puternică asupra literaturii, o fac cu mijloacele deja existente până în perioada interbelică, fără a aduce noutăți de realizare, însă ceea ce se scrie în cadrul prozei de acest gen reprezintă fenomene izolate, reduse la câțiva autori-de exemplu Vasile Voiculescu sau Laurențiu Fulga.

După mijlocul anilor '60, când regimul politic se va relaxa, scriitorii abordează fantasticul mai întâi prin încercări timide de experimentare a unor tehnici noi, dar mizând pe valorificarea fondului autohton, iar proza fantastică pe care o realizează se caracterizează printr-o tendință evazionistă față de regim și de politica impusă în literatură, aceea a realismului socialist. Ulterior, tot în cadrul acestei etape de liberalizare, așa cum a fost ea numită, scriitorii devin mai curajoși și mai interesați de experimentarea tehnicilor literare noi, iar recursul la fantastic capătă o nouă turnură: scriitura simbolică și parabola, respectiv anti-utopia ascund povești negre

¹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 1101

despre regimul totalitar și sunt citite și gustate ca atare. Nu toate prozele de acest fel văd lumina tiparului, însă tehnica ascunderii adevărului sub o mască devine o practică pentru aproape toată literatura neaservită. Așa cum s-a observat, nu toate scrierile care fac referiri la regim mai pot fi citite azi ca atare și nici considerate valoric, deoarece cheia care decoda mesajul a dispărut.

Către finalul regimului comunist, proza fantastică urmează o nouă traiectorie. Scriitorii care se îndreaptă către fantastic nu mai sunt interesați de ascunderea realității înconjurătoare sub masca fantasticului, ci, dispunând de experiențele numeroase din literatura altor scriitori consacrați în lume, experimentează la rândul lor tot ce se poate experimenta, depășind politicul și reușind să scrie o literatură fantastică în adevăratul sens al cuvântului.

II. Evoluția prozei fantastice pe principiul diacroniei – literatura română și universală

Fereastra care se deschide

Să ne imaginăm cum ar continua o poveste despre o fereastră care se deschide, urmărind diferite tipuri de fantastic (gotic, romantic, parabolic, doctrinar-eliadesc sau borgesian, faulknerian, marquezian).

În romanul gotic, fereastra se deschide în timpul nopții, pe o furtună violentă, iar stăpâna casei parcurge un drum înfricoșător până în camera de unde vine zgomotul (care amplifică sentimentul terifiant prin tot felul de ecouri, lumânările se sting etc.); actantul fantastic este vampirul, strigoiul, monstrul ș.a.m.d., pătruns prin fereastra deschisă.

În nuvela romantică (de remarcat că romanticii preferă această specie), stăpâna casei vede cum pe fereastra deschisă pătrunde mai întâi lumina lunii, care se materializează într-un tânăr deosebit; tânărul este reîncarnarea unui zeu sau mag din vechime, care descoperă, prin formule magice ori alchimice, esența supremă, iar pentru refacerea cuplului edenic trebuie să o găsească pe stăpâna casei și să o poarte într-o călătorie fantastică până în paradisul, edenul, insula fericirii etc.

Fantasticul livresc continuă, așa cum s-a observat, recuzita romanticii, dar diversificată prin formule și tehnici noi, dar și prin recurgerea la o atmosferă exotică.

Într-o noapte caldă (în timpul solstițiului de vară!), stăpânul casei se trezește și se îndreaptă spre fereastra deschisă, atras de mirosurile vegetale neobișnuite și se hotărăște să facă o plimbare nocturnă; ajuns prin împreju-

rimile casei, constată că se află la marginea unei păduri sau a unui lac și că peisajul s-a schimbat, apoi rățăcește la nesfârșit, întâlnind oameni care vorbesc o limbă necunoscută și trec prin niște întâmplări tragice sau trăiește el însuși niște experiențe-erotice, intelectuale, fiziologice (modificarea dimensiunilor corporale) neobișnuite; a doua zi se trezește în apropierea casei și este înclinat să creadă că a visat, însă anumite detalii contrazic orice variantă plauzibilă.

Prin fereastra deschisă din romanul marquezian, privirea unui narator urmărește un fir de apă care se scurge pe lângă casele și prin casele dintr-un sat, prilej de a afla istorii mitice, fabuloase, legendare despre fiecare personaj sau familie în parte, ajungând la casele care aparțin ori au aparținut întemeietorilor ținutului, ceea ce ne trimite în miezul plin de semnificații neobișnuite și pierdut în ceața timpului, reprezentat de personajele care au stat la temeliile așezării, adică ale poveștii.

În modelul faulknerian (Faulkner creează proză realistă, însă modelul polifoniei narative este un bun instrument pentru fantastic!), un narator povestește despre o fereastră care s-a deschis într-o zi, dintr-un motiv oarecare, și prin ea se putea vedea curtea vecină, în care personajele x, y și z participau la o acțiune anume (și de aici urmează o întreagă istorie a personajelor pe spații temporale diferite, cu tot felul de întâmplări); un alt narator (unul din personajele x, y sau z) pornește povestea de la aceeași fereastră, pe care a văzut-o deschizându-se într-o zi, iar întâmplările pe care le narează au aceeași eroi, dar ele diferă în multe detalii față de povestea primului narator și chiar situările temporale sunt altfel...un al treilea narator (personajul y, de exemplu) re-spune povestea pornind de la fereastra deschisă într-o zi, schimbând, la rândul lui, datele evenimentțiale și temporale și așa mai departe, creându-se astfel o perspectivă ambiguă asupra faptelor relatate și intrând în fantastic atunci când planurile temporale ajung să se suprapună.

În parabolă, prin fereastra deschisă, se vede un oraș sau un ținut în care oamenii suferă niște transformări bizare (se prefac în șobolani, rinoceri etc.), suferă de o boală ciudată, fără leac, ori sunt urmăriți, controlați de o putere care pătrunde până în esența intimă a fiecărui individ (utopiile negre, sau antiutopiile, care transcriu, de fapt, povestea societăților totalitare).

Literatura S.F. propune, la rândul ei, un model învecinat cu fantasticul. Prin fereastra deschisă, un personaj observă o lumină ciudată pe cerul nopții; o navă spațială, de factură necunoscută, se apropie, apoi niște ființe stranie încearcă să răpească oameni, pentru a-i duce într-un spațiu necunoscut (modelul ozn-urilor și al lui E.T.), fie pentru a încerca să distrugă specia umană, ori pentru a intra în contact cu aceasta, ca să-i transmită o experiență fundamentală, necesară supaviețuirii și evoluției în univers.

III. Definiții ale fantasticului și ale prozei fantastice

Așa cum o postulează istoriile genurilor literare, literatura fantastică reprezintă un tip special, perfect recognoscibil de către cititor, dar care își are rădăcini atât de profunde, încât ele se întrepătrund cu zorii literaturii însăși.

Aproape toate clasificările literare leagă proza fantastică de concepte precum *fantastic*, *supranatural*, *miraculos* și chiar *sacru*, considerându-le categorii estetice.

Din punctul de vedere al începuturilor, literatura care reflectă aceste categorii într-un fel sau altul este cea religioasă. Astfel, sacrul este mai întâi reprezentat etic în Vechiul și Noul Testament, cărțile despre viețile sfinților, miracolele. În mod aproape similar, *fantastic* și *supranatural* conțin creațiile mitologice ale diferitelor popoare, ca amestec de imaginație religioasă-etică – a în primul rând – și valoare estetică abia în plan secundar. De fapt, valoarea estetică a credințelor populare și miturilor se naște doar involuntar, ca o modalitate de a stârni interesul generațiilor viitoare.

Una din speciile relevante o constituie basmul, creație populară având inițial un rol etic, de a ilustra lupta dintre bine și rău. *Supranaturalul* basmului nu reprezintă altceva decât un mod de a capta atenția, care se transformă abia prin spunere în „reflectare” artistică. Basmul este, din această perspectivă, o specie intermediară. Același gen de evoluție, de exemplu, l-au avut letopisețele, care s-au transformat din istoriografie pură în literatură.

Așadar, literatura fantastică a evoluat, din punct de vedere al diacroniei, de la categorii și specii fără legătură cu validarea estetică, ajungând însă la finalitate estetică, așa cum s-a întâmplat cu proza însăși de-a lungul istoriei sale.

Există o posibilă delimitare a acestor creații la nivelul reprezentării, și anume cel al unei *lumi interioare*, respectiv al *altor lumi* (lumea de dincolo, sau a *creaturilor imaginare*). Atât poveștile *Cavalerilor Mesei Rotunde*, din literatura apuseană, cât și cele orientale din *O mie și una de nopți*, de exemplu, mizează pe ambele categorii, chiar dacă finalitatea *credibilității* nu mai este satisfăcută. Aceasta este înlocuită treptat prin fascinația artistică, constituindu-se în literatură. Ingredientele sunt în continuare *supranaturalul* și *miracolul*, însă acestea nu joacă decât rolul de element de construcție.

Mult mai târziu, romanul gotic, poveștile cu vampiri și creațiile romanticilor din secolul al XIX-lea, care extind în mod semnificativ mijloacele de producere (de exemplu, prin inserția *magiei* și a *alchimiei*) se axează definitiv pe finalitatea estetică, stabilind categoria literaturii fantastice ca gen separat, cu valoare exclusiv artistică.

În secolul XX, modalitățile de producere a prozei fantastice continuă să se diversifice, fapt care dă naștere unor subcategorii și categorii de graniță, învecinate cu main-stream-ul.

În această categorie de graniță, de vecinătate cu literatura fantastică se înscriu parabola și literatura S.F., deoarece aceste specii ilustrează în mod egal eticul și esteticul. Parabola modernă (cu subspecia cunoscută sub numele de utopie neagră/distopie) este un produs literar care își are originea tot în scrierile sacre, care ilustrau concepte etice (binele, adevărul, viața morală). Prozele de tip parabolă pot să conțină modalități specifice prozei fantastice, însă, fără astfel de modalități, parabola rămâne în afara literaturii fantastice.

Aceeași delimitare se aplică și pentru literatura S.F., numită inițial *literatură de anticipație*, concepută la momentul nașterii sale ca o imagine a vieții în viitor, încercând să ilustreze problemele pe care le va avea sau le-ar putea avea omenirea. Și literatura S.F. folosește procedee ale genului fantastic, fapt care a dus la dificultăți de situare. În mod generic însă, literatura S.F. se află în vecinătatea literaturii fantastice, dar modalitățile artistice pot migra de la o categorie la alta, întrucât nu există genuri sau categorii literare în stare pură, iar experiențele artistice (post)moderne o ilustrează din plin.

Subcategorii ale literaturii fantastice, care ies din canon, le reprezintă și speciile din categoria *fantasy* și derivatele lor, apărute în anii '50 și

dezvoltate ca literatură de consum prin film și media, atingând o cotă uriașă de popularitate în secolul XXI.

O înnoire esențială a literaturii fantastice a fost marcată de apariția sub-categoriei de *realism magic* (mai întâi în arte vizuale, în anii '30-'40, sub influența suprarealismului, și apoi în literatură, în anii '40-'50), mai ales în rândul scriitorilor sud-americani care au promovat această formulă cu o virtuozitate deosebită, astfel încât realismul magic a devenit o specie de sine stătătoare, deși mulți teoreticieni din spațiul anglo-saxon o consideră ca fiind parte a literaturii fantastice („magic realism is fantasy written by people who speak Spanish”¹). În același sens, Terry Pratchett afirmă că realismul magic „is like a polite way of saying you write fantasy.”²

Scriitorilor sud-americani care se încadrează în realismul magic (Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Arturo Uslar-Pietri, Gabriel Garcia-Márquez, Isabel Allende și Laura Esquivel, încurajați chiar de Borges), li se adaugă alți reprezentanți din arii culturale non-spaniole (Salman Rushdie, Toni Morrison, Louis de Bernières, Angela Carter, dar și din curente literare diferite, precum postmodernismul (Günter Grass, Thomas Bernhard, Peter Handke, Italo Calvino, John Fowles, John Banville, Michel Tournier, Giannina Braschi, Willem Brakman), făcând ca distincția acestui gen față de altele și față de literatura fantastică să fie aproape imposibil de realizat.

Trăsătura definitorie a realismului magic o reprezintă, așa cum s-a observat, îmbinarea naturală dintre realitate și fantastic: „...a kind of modern fiction in which fabulous and fantastical events are included in a narrative that otherwise maintains the «reliable» tone of objective realistic report, designating a tendency of the modern novel to reach beyond the confines of realism and draw upon the energies of fable, folk tale, and myth while maintaining a strong contemporary social relevance. The fantastic attributes given to characters in such novels—levitation, flight, telepathy, telekinesis—are among the means that magic realism adopts in order to encompass the often phantasmagorical political realities of the 20th century.”³

¹ Gene Wolfe, Brendan Baber, interviu, *Shadows of the New Sun: Wolfe on Writing/Writers on Wolfe*, 20 ian. 2009

² Terry Pratchett by Linda Richards, *januarymagazine.com*, 2002, 17/02/ 2008

³ Cf. *The Concise Oxford Edition of Literary Terms*, ed. a 3-a, 2008

Pe teren românesc, realismul magic a influențat scriitorii mai ales începând cu mijlocul anilor '60, când traducerea își fac loc în aria culturală românească.

Însă o observație foarte importantă cu privire la apetența scriitorilor români la această specie o constituie, dincolo de atracția formulelor înnoitoare, faptul că realismul magic a fost originat în spațiul sud-american și reverberat cu precădere în cel european al dictaturilor (Spania, Italia), ceea ce semnifică nu numai o mișcare evazionistă specifică fantasticului, ci și o atitudine implicit subversivă, de rezistență și critică la adresa regimului politic. La noi, realismul magic poate fi considerat și formula potrivită de repliere în fața dictaturii comuniste.

Definiții

În seria demonstrațiilor teoretice consacrate literaturii fantastice, majoritatea teoreticienilor au definit de-a lungul timpului **fantasticul** ca ingredient al acestui tip de literatură, în termeni de ruptură cu lumea reală, obișnuită, rațională.

Pierre-Georges Castex (*Povestirea fantastică în Franța, de la Nodier la Maupassant*, José Corti, Paris, 1951) definea fantasticul drept o „irumpere brutală a misterului în cadrul vieții reale.”⁴

Un alt autor care și-a îndreptat atenția asupra fantasticului a fost Marcel Brion, abordând manifestările de anxietate ale spiritului uman. Pentru el „formula a face vizibil invizibilul [este un] resort major al artei fantastice.”⁵

Autorul urmărește fantasticul în pictură, conform unor tipologii aplicabile și literaturii: *Pădurea bântuită, Schelete și fantome, Spații neliniștite, Fantasticul lumilor posibile, Vizionari și iluminați, Inventarea miturilor, Realitatea fantastică*: „Vorbim despre «fantastic» în înțelesul strict al cuvântului atunci când, părăsind căile tradiționale ale credinței religioase și ale mitului, imaginația artistului se mișcă eliberată pe deplin de orice îngrădire de acest ordin, dar și atunci când restituirea obiectivă și fidelă a realității noastre cotidiene devine o supra-realitate.”⁶

⁴ Cf. Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, editura Univers, București, 1973, p. 43

⁵ Marcel Brion, *Arta fantastică*, editura Meridiane, București, 1970, p. 39

⁶ Hermann Voss, *Catalogue de l'Exposition Bosch, Goya et le Fantastique*, Bordeaux, 1957, cf. Marcel Brion, *Arta fantastică*, editura Meridiane, București, 1970, p. 21

Seria definițiilor fantasticului centrate pe apariția elementului neobișnuit este continuată de Louis Vax (*L'Art et la Littérature fantastique*, 1960). Acesta subliniază ideea că povestirea fantastică „vrea să ne prezinte niște oameni asemenea nouă, locuitori ai lumii reale în care ne aflăm și noi, azvârlți dintr-o dată în inima inexplicabilului”⁷

La rândul său, Roger Caillois (*În inima fantasticului*) reia o idee mai veche a eseistului Camille Mauclair, insistând asupra laturii terifiante în definiția dată fantasticului, văzută ca „o întrerupere a ordinii recunoscute, o năvală a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene.”⁸

Caillois abordează fantasticul din unghi restrictiv, eliminând din sfera acestuia fantasticul considerat „instituțional” (miraculosul din basme, legende, precum și fantasticul mitologic). Adevăratul fantastic, după Caillois, rămâne acela al straniului și miraculosului.

De asemenea, în eseu *De la féerie la science-fiction* din cadrul volumului *Antologia nuvelei fantastice*, autorul stabilește trei mari etape în evoluția literaturii fantastice universale: 1. Basmul; 2. povestirea fantastică propriu-zisă; 3. povestirea S.F. văzută ca substitut modern al fantasticului. În ordine istorico-literară, adică având în vedere principiul diacroniei, literatura fantastică ar începe la finalul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, o dată cu romantismul. Este stabilit și un scenariu al prozei fantastice, care ar parcurge următoarele etape: ordine – ruptură – revenire la ordine.

O definiție mai permisivă îi aparține lui Marcel Schneider (*La littérature fantastique en France*, 1964), care nu se limitează numai la aspectul terifiant al fantasticului, ci se raportează la psihicul uman și la imaginar: „Fantasticul explorează spațiul lăuntric; el este legat de imaginație, de anxietatea de a trăi și de speranța izbăvirii.”⁹

Faimoasa definiție a lui Todorov (*Introducere în literatura fantastică*), formulată din perspectiva structuralistă, a abordat mai întâi problema literaturii fantastice ca gen, însă nu istoric (epic, liric, dramatic), ci unul

⁷ Cf. Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, editura Univers, București, 1973, p. 43

⁸ Roger Caillois, *În inima fantasticului*, editura Meridiane, București, 1971, pp. 65-66

⁹ Cf. Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, editura Univers, București, 1973, p. 54

teoretic. De asemenea, o noutate în raport cu definițiile anterioare o constituia focalizarea teoretică asupra relației real/ imaginar. Teoreticianul stabilea și condițiile necesare pentru producerea fantasticului: 1. ezitarea cititorului; 2. ezitarea personajelor; 3. respingerea oricărei interpretări. Dintre aceste condiții, prima și a treia sunt obligatorii.

Fantasticul ar reprezenta, prin urmare, o linie de demarcație între *straniu* (când explicația este în ordine naturală) și *miraculos* (când explicația este supranaturală), demarcație care constă în ezitarea cititorului între cele două tipuri de explicații.

Obiecțiile aduse acestor delimitări teoretice au fost evidente, cea mai importantă fiind aceea că fantasticul dispare o dată cu opțiunea cititorului pentru una sau alta dintre explicații: „Concluziile, la fel de malițioase, ce se desprind ar fi acelea că fantasticul reprezintă un fel de joc psihologic între autorul care propune o enigmă și deruta cititorului, că o mai precisă circumscriere a conceptelor de real și imaginar ar subția serios rafturile operelor de acest gen [...]”¹⁰

Ilina Gregori, discutând definiția lui Todorov, continuă aceste obiecții, considerând că teoreticianul a proclamat, de fapt, dispariția prozei fantastice prin teoretizarea sa: „La aproape un secol de la sumbrele reflecții ale lui Edison-Villiers (personajul lui Villiers din *L'Eve future*), un specialist al fantasticului, Tzvetan Todorov, repeta, dar fără urmă de ironie, verdictul deja auzit: literatura fantastică nu mai există, ultimele ei produse datează de acum peste o sută de ani.”¹¹

Ceea ce reușește însă Todorov în lucrarea sa este clasificarea temelor literaturii fantastice după modelul următor: 1. *temele eului sau teme ale privirii*; 2. *temele tu-ului sau teme ale discursului*, fiecare dintre acestea având o întreagă suită de subunități tematice (*multiplicarea personalității, transformarea timpului și spațiului, ființele supranaturale, alienarea, onirismul, erosul/moartea* etc.).

În aria culturală românească, definiții ale fantasticului au propus Ion Biberi (în volumul *Eseuri*, 1945), Alexandru Phillippide, (*Fantastic și*

¹⁰ Ana-Maria Tupan, *Prefață*, în *Himera. Proză fantastică americană*, vol.1, editura Minerva, București, 1984, p. IX

¹¹ Ilina Gregori, *Povestirea fantastică*, editura Du Style, București, 1996, p. 11

senzațional – Contemporanul, nr. 8/1969), **Zoe Dumitrescu-Buşulenga**, **Adrian Marino**, (*Dicţionar de idei literare*, ed. Eminescu, 1973), **Sergiu Pavel Dan** (*Proza fantastică românească*, ed. Minerva, 1975), **Sergiu Al-George**, (*Masca. Proza fantastică românească*, ed. Minerva, Bucureşti, 1982), **Ovidiu Ghidirmic**, (*Proza românească şi vocaţia originalităţii* ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1988), **Gheorghe Glodeanu**, (*Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, 1993), **Ana-Maria Tupan**, (prefaţă la *Himera. Proză fantastică americană*), **Ilina Gregori**, (*Povestirea fantastică*, 1996) ş.a.

Ion Biberi insistă asupra atmosferei specifice literaturii fantastice în raport cu alte modalităţi literare: „Literătura numită fantastică se diferenţiază prin atmosferă şi tonalitate de celelalte creaţii artistice, reprezentând un domeniu aparte. [...] Fantasticul, categorie sufletească, nu prezintă legături şi uneori întrepătrunderi cu alte zone sufleteşti, cu miraculosul, în primul rând?”¹² Autorul remarcă, de asemenea, componenta spaimei, specifică literaturii fantastice: „Vom vedea în fantastic un fior de sensibilitate, de ordinul spaimei, al terorii, al presiunii morbide [...]”¹³

La rândul său, Gheorghe Glodeanu face observaţia pertinentă referitoare la necesitatea delimitării între fantasticul oriental, occidental şi cel latino-american.

Trebuie menţionată şi lucrarea *Povestirea fantastică*, în care autoarea, Ilina Gregori, întreprinde o amplă analiză a categoriilor *realism* vs. *fantastic*, *fantastic* şi *fantasmatic*, respectiv *neo-fantastic*, luând în considerare şi teoriile inconştientului, considerate a fi necesare în acest tip de abordare. Pentru a sublinia legătura între concept şi genul pe care acesta îl reprezintă, Ilina Gregori disociază între «fantastică» şi «fantastic», pornind de la diferenţa de gen din limba germană: *die Phantastik-das Phantastische*. Dintre aceste două forme, este reprezentativ femininul *die Phantastik*, adică „fantasticul întrupat într-o modalitate istorică anume a discursului literar, căruia îi atribui, sub titlul de ipoteză deocamdată, statutul de *gen*.”¹⁴ Ilina Gregori oferă definiţia fantasticului în maniera teoretizărilor existente deja:

¹² Ion Biberi, *Eseuri*, editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 96

¹³ Ion Biberi, op. cit., p. 96

¹⁴ Ilina Gregori, *Povestirea fantastică*, editura Du Style, Bucureşti, 1996, p. 14

„Fantasticul este conflictul dintre ordinea rațional-explicabilă a lumii și o altă ordine, supranatural ocultă, incompatibilă cu cea dintâi.”¹⁵

De asemenea, o intuiție a particularității literaturii fantastice o are Ana-Maria Tupan: „Considerăm, la rândul nostru, că fantasticul e mai aproape de revelație decât de arbitrariul fanteziei, că valoarea sa constă mai ales în forța contrastului, în mulțimea detaliilor realiste, care fac o operă de acest gen să pară verosimilă, îngăduind dubla lectură: una realistă, dar inadecvată, alta, supranaturală, dar revelatoare.”¹⁶

Din expunerea succintă a teoretizărilor despre fantastic și literatura fantastică, se poate observa fără dificultate faptul că majoritatea definițiilor date literaturii fantastice au pornit de la definirea unei categorii abstracte care nu ține de literatură, și anume **fantasticul**, ajungându-se la suprapunerea între definirea acestui concept și aceea a unei categorii literare (**proza fantastică**), trimițând teoriile în circularități conceptuale.

Pentru o analiză mai detaliată a delimitărilor teoretice, vom aborda separat demersul teoretic mai amplu făcut de Adrian Marino în volumul *Dicționar de idei literare*, în care autorul a analizat conceptul în cauză, istoria sa și a definit literatura fantastică în capitolul *Fantasticul*.

Pornind de la aceeași capcană de a lega literatura fantastică de conceptul omonim, teoreticianul sintetizează evoluția conceptului de «fantastic» (provenit din grecescul «phantasticós»), având diferite sensuri în timp: „Termenul cunoaște diferite accepții: imagine sensibilă (în psihologia scolastică), imagine mentală, construcție a imaginației creatoare (în psihologia modernă), scenariu imaginar al unei dorințe inconștiente (în psihanaliză), stabilizate în sfera suprarealității, ficțiunii supranaturale.”¹⁷

Termenul a fost pus în relație cu cel de «imaginație», cu care a fost considerat sinonim până în perioada romantismului german, când se va face distincția între *Einbildungskraft* (=fantezie, activitatea creatoare prin excelență a spiritului uman) și *Phantasie* (simpla imaginație). Această disociere apare la Wilhelm Schlegel, în *Prelegeri despre arta dramatică*,

¹⁵ Ilina Gregori, op. cit., p. 35

¹⁶ Ana-Maria Tupan, *Prefață*, în *Himera. Proză fantastică americană*, vol.1, editura Minerva, București, 1984, pp. VII-VIII

¹⁷ Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, editura Eminescu, București, 1973, p. 654

accentul fiind pus pe termenul de «fantezie» (*Einbildungskraft*). Într-un sens asemănător, Schelling distinge între „imaginația primară” și cea „secundară”, iar unul dintre termeni este folosit cu o accepțiune peiorativă sau cel mult neutră, spre deosebire de celălalt, considerat drept un atribut al geniului. În romantismul englez, sensul conceptelor se inversează (v. și Ov. Ghidirmic, *Prelegeri despre proza fantastică românească*, curs, Reprografia Universității din Craiova, 1997). Imaginația devine emblemă a geniului, spre deosebire de fantezie, înțeleasă ca o „facultate combinatorie”, sinonimă cu talentul și îndemânarea. Adrian Marino observă faptul că „fantezia trece și azi, în critica anglo-saxonă, care continuă această tradiție perimată (J. A. Richards, T. S. Eliot), drept o facultate minoră, pasivă, mecanică, asociativă, «repetitivă».”¹⁸

După teoreticianul român, conceptul reprezentativ este cel de fantastic, așa cum va fi teoretizat de G. B. Vico în *Știința nouă* (*La Scienza nuova*, 1928), dar pentru poezie. Acest concept va fi abordat în același sens și de Croce și Francesco de Sanctis (în *Probleme de estetică*, respectiv *Istoria literaturii italiene*).

Dacă această demonstrație s-ar fi oprit aici, ea ar fi ilustrat cu succes istoria folosirii unui termen în cadrul fenomenului artistic, și mai precis, al celui literar. Însă Adrian Marino a simțit nevoia să se delimiteze, la rândul său, de teoretizările anterioare ale conceptului, cu trimitere în speță la ideile lui Todorov. Rezultatul este o analiză sclipitoare, complexă și complicată, structurată în nu mai puțin de șase etape, în care teoreticianul român, negându-l, nu face altceva decât să reformuleze în terminologie și structură proprie, cu adăugiri și exemple erudite, însuși demersul lui Todorov.

Așadar, după primele două etape (I-II) în care este urmărită istoria conceptului și receptarea lui în diferite arii culturale, autorul ajunge în partea a treia (III) la contaminări ale fantasticului cu alte categorii, acestea fiind, nu întâmplător, mai mult sau mai puțin todoroviene: 1. poeticul 2. comicul și 3. demonicul. Pentru fiecare în parte, Marino stabilește disocieri: 1-pentru poetic: „*Emoția fantasticului*, spre deosebire de a poeticului, exprimă o stare de confuzie, turburare, mai precis de «criză»”¹⁹, care nu

¹⁸ Adrian Marino, op. cit., p. 657

¹⁹ Adrian Marino, op. cit., p. 661

intră de fapt în esența problemei (întrucât ideea ar trebui reformulată ca, de exemplu: **limbajul poetic diferă de limbajul literaturii fantastice prin intenție**); 2-pentru comic: „O oscilare identică se lasă surprinsă și în direcție comică, limita dintre fantastic și ridicol fiind imperceptibilă. Incredibilul este prin excelență ridicol.”²⁰ Observația este evident superfluă, întrucât **limbajul artistic este cel care induce o receptare sau alta (a unui text, dacă vorbim de literatură), în funcție de un anume cod. Când acest cod este ocultat, sensul receptării poate oscila de la registrul grav la comic.** 3. apropierea fantasticului de categoria demonicului sau a răului („Sensul sistemului fantastic de relații este contrazicerea, ruperea inopinată a ordinii sau a coerenței preexistente [...] Ruptura semnificând negația, definiția fantasticului implică în mod necesar o serie de determinări «negative», de ordinul unor imposibilități sau anormalități latente ori manifeste. Din această cauză, esența fantasticului se relevă, figurat vorbind, de esență «demonică».”²¹ Din nou, această afirmație nu se poate susține, mai ales în cazul exemplelor contrarii chiar din literatura fantastică.

În cea de a patra etapă a demonstrației sale (IV), autorul prezintă, la rândul său, o tipologie a situațiilor fantastice (se subînțelege polemica implicită cu Todorov), văzute ca o încălcare a următoarelor principii: 1. al **realității**; 2. al **raționalității**; 3. al **semnificației**; 4. al **temporalității**: „*Tipologia situațiilor fantastice, stabilită adesea după criterii în genere empirice, urmează a adopta ordinea cea mai generală a imposibilităților obiective, dar perfect legitime sub regim fantastic, respectiv a violărilor flagrante ale realității, raționalității, semnificației și temporalității.*”²² Analiza, extinsă cu ample exemplificări pentru fiecare principiu în parte, nu ține cont de faptul că aceste categorii se suprapun, tautologic, întrucât în exemplul real al situațiilor fantastice încălcarea unuia dintre principiile enunțate echivalează cu încălcarea a cel puțin unuia dintre celelalte (o suprapunere temporală, de exemplu, înseamnă concomitent o încălcare a tuturor celorlalte trei „principii”). Un alt exemplu de explicație insuficientă, în fapt o reformulare todoroviană, se referă la principiul semnificației, care,

²⁰ Idem, p. 662

²¹ Adrian Marino, op. cit., p. 663

²² Idem, p. 663

o dată satisfăcut, face să dispară fantasticul: „Fantasticul crește tocmai din această ezitare, motiv de confuzie și perplexitate. Spiritul este pe punctul de a îmbrățișa o ipoteză. Când se decide, optează pentru un sistem de explicații, are un răspuns precis la *toate* întrebările, fantasticul dispare, pentru a face loc clarității, prin definiție antifantastică. [...] Dacă sensul precis dispare, explicația stă în faptul că mai multe sensuri posibile îl concurează.”²³ Clarificat printr-o explicație rațională, sau multiplicat în nenumărate interpretări posibile, sensul situației fantastice nu duce la dispariția acesteia sau la ezitarea între interpretări. După cum se observă tot mai evident, aceste situații fantastice rămân ca atare și după lecturi clarificatoare, deoarece ele țin de un alt palier de raportare, acela al lecturii.

În etapa a cincea (V), teoreticianul prezintă o serie de confuzii specifice fantasticului (1. între existența *obiectivă* și *subiectivă* a fantasticului, care ar sta la baza distincției dintre *realitate* și *ficțiune* 2. între *fantastic* și *feeric*, care ar consta în „unghiul de percepție”, de unde și diferența dintre *literatură fantastică* și *basm*! 3. între *fantastic* și *lumea modernă*), ajungând la nevoia de fantastic a lumii moderne și la definiția fantasticului: „Definind fantasticul în termenii unui *raport aberant*, care consacră o *anomalie*, întreaga sa evoluție nu poate fi decât a conținutului termenilor raportului, determinat de diferitele contexte și situații istorice, nu și a raportului propriu-zis, care rămâne constant. [...] Dacă se poate vorbi despre o «istorie» sau o «evoluție» interioară a fantasticului, aceasta nu se poate desfășura decât în sensul transformării și «degradării» generale a literaturii, care scoboară pe trepte tot mai «profane», mai «laice». S-a vorbit chiar de o «lege a descompunerii fantasticului», prin pierderea sau alterarea tuturor semnificațiilor originare ale temelor și simbolurilor, prefăcute în simple pretexte sau spectacole literare.”²⁴ Încă o dată, suprapunerea conceptului abstract al fantasticului peste definirea literaturii fantastice creează confuzie și incoerență a demersului.

În ultima etapă a demonstrației sale (VI), Adrian Marino ajunge la ideea suprapunerii tehnicii de realizare a fantasticului peste actul de creație

²³ Idem, p. 671

²⁴ Adrian Marino, op. cit., p. 680

literară („În linii generale, *tehnica realizării fantasticului* se suprapune integral peste actul de creație literară”²⁵). Este o intuiție a felului în care se realizează literatura fantastică de fapt, de la care însă criticul se îndepărtează prin exemplificarea unor nuanțări care ar fi specifice fantasticului (putem citi deja literaturii fantastice) în raport cu creația literară (adică ficțiunea) în general: 1. procedeul distanțării, 2. intensificarea lucidității și 3. tehnica suspendării surprizei sau suspense-ului fantastic. Parcurgându-le, putem găsi exemple perfect valabile pentru ideea contrară că aceste caracteristici se aplică și ficțiunii în general.

Finalul demersului teoretic ajunge într-o imposibilitate conceptuală, aceea de a accepta existența literaturii fantastice, românești sau de altă naționalitate, pe care, dacă o acceptăm pentru dovedirea existenței fantastice, trebuie să o legăm de orientarea temperamentală și filosofică a popoului respectiv: „În această perspectivă, pasiunea demonstrării cu orice preț că avem o «literatură» fantastică își pierde, în bună parte, obiectul. Fără îndoială, texte fantastice românești de bună calitate există. Nu însă și o «literatură» propriu-zisă, în sensul unor autori specializați numai în acest gen, cu o doctrină corespunzătoare etc. În fond, nu există nici o literatură franceză fantastică, nici una italiană, sau spaniolă. De fapt, în toate aceste controverse, problema esențială este alta: a compatibilității spiritului fantastic cu o *Weltanschauung* și cu orientările fundamentale ale unui temperament etnic, francez, român sau oricare altul. La care întrebare, răspunsul este unul singur: avem destule calități literare ca s-o revendicăm și pe aceea – suplimentară – a fantasticului.”²⁶ Suntem, prin urmare, într-o neputință teoretică, pe care nu o poate surmonta decât o altă perspectivă de abordare.

O astfel de perspectivă trebuie să aibă în vedere faptul că o definiție a literaturii fantastice și, implicit, o clasificare a acesteia, nu este sinonimă cu definirea fantasticului, prin urmare, demersul nu trebuie să pornească de la definirea fantasticului.

Iată o serie de premise de care teoretizările referitoare la literatura fantastică vor fi nevoite să țină seama.

²⁵ Idem, p. 681

²⁶ Adrian Marino, op. cit., p. 685

Literatura fantastică nu ține de o esență a fantasticului pe care toate definițiile au încercat să o descrie, descompună sau delimiteze, așa cum nu se poate vorbi de o esență a fantasticului în muzică, pictură sau în alte arte. Ceea ce dă specificitate acestui tip de proză sunt modalitățile de realizare sau tehnicile narrative, realizate de regulă cu intenție auctorială.

Așa cum intuițiile au conturat-o, procesul de realizare a literaturii fantastice se suprapune peste cel al creației literare în general, al realizării ficțiunii.

Ceea ce dă specificitate oricărui tip de ficțiune, inclusiv cea fantastică, este intrarea într-un cod de lectură instaurat ca atare, prin convenția ficțională. În interiorul ficțiunii, cititorul este cel care receptează textul ca fiind literatură fantastică, iar sensibilitatea și percepția sa asupra textului se vor schimba în timp, ceea ce va duce la modificarea codului de lectură. De aceea, și tipologiile literaturii fantastice se schimbă în timp, în funcție de receptarea cititorului. Este, de fapt, fenomenul similar care se produce în schimbarea modalităților de realizare a literaturii în general.

Nu este obligatorie o dublă sau multiplă lectură a situațiilor dintr-o scriere fantastică, deoarece, o dată instalat în interiorul codului, întreaga articulație specifică „supranaturală” (îngeri, demoni, călătorii în timp, metamorfoze imposibile etc.) este interpretată ca atare. Importantă este capacitatea textului, ca a oricărei ficțiuni, de a trezi plăcerea (flectere), adică de a fascina, indiferent de verosimilitatea celor prezentate.

Prin urmare, o analiză a literaturii fantastice poate delimita clasificări tipologice și evoluții diacronice ale genului, însă ținându-se cont în permanență de osmoza continuă a fenomenului literaturii, văzută ca o ființă vie, care se transformă în timp.

IV. Prezentare generală a perioadei comuniste

a. Etape istorico-literare/context istoric și literar

1. În *Literatura română sub comunism*, respectiv *Iluziile literaturii române*, Eugen Negrici a făcut clasificări ale perioadei comuniste având în vedere contextul istoric și, implicit, manifestările fenomenului literar românesc din fiecare perioadă în parte. Prima clasificare (din *Literatura română sub comunism*) delimitează patru etape, și anume:

1. Etapa stalinismului integral, între 1948-1953;
2. Etapa destalinizării formale, între 1953-1964;
3. Etapa relativă liberalizării, între 1964-1971;
4. Etapa naționalismului comunist, după 1971 până în 1989.

Cea de a doua clasificare, din *Iluziile literaturii române*, distinge o etapă în plus, ca urmare a nuanțării uneia dintre perioadele observate inițial, astfel încât se poate vorbi despre următoarea periodizare:

1. Faza „fundamentalistă” între 1948-1953;
2. Faza „falsei destalinizări” (1953-1957);
3. Etapa „confuză a noii glaciațiuni” - (1957-1964);
4. Etapa „micii liberalizări” (1964-1971);
5. Perioada comunismului național-ceaușist (după 1971).

Și în manualele școlare, perioada dictaturii comuniste din România a fost delimitată mai generalizat, în:

1. Etapa stalinistă (din 1948 până în 1964);
2. Etapa relativei liberalizări (între 1964 și 1971);
3. Etapa comunismului naționalist (1971-1989).

Ținând cont de aceste delimitări, putem observa faptul că au existat trei mari perioade istorice în timpul dictaturii comuniste din România (după război până la mijlocul anilor '60, apoi între jumătatea anilor '60 și începutul deceniului 7 și în final, după deceniul 7 până în '89), etape care au afectat în mod direct literatura în general, prin propagandă, literatură oficială de partid, cenzură (directă, indirectă), autocenzură și înseși modalitățile de producere a literaturii.

În prima etapă, de exemplu, instaurarea regimului totalitar s-a caracterizat printr-o presiune dură, în care mulți scriitori interbelici au fost interziși și aruncați în închisori, acuzați de complot împotriva regimului aflat la putere. Anul 1951 reprezintă, conform datelor istorice, punctul de maximă teroare, iar procesele politice intentate incriminează așa-zisa aderare la ideologia legionară a intelectualilor și oamenilor politici interbelici, încercând să anihileze nu doar literatura *capitalistă, legionară, subversivă*, de până atunci, ci și pe creatorii ei, fiind de dorit ca ei să dispară fizic. Pe lângă interzicerea cărților și a dreptului la publicare a multor scriitori de valoare din perioada interbelică, regimul dictatorial din prima etapă a comunismului românesc a condamnat și aruncat în închisori un număr impresionant de scriitori deja consacrați sau tineri: Paul Goma, Alexandru Ivasiuc, Ion Negoitescu, Nicolae Balotă, I. D. Sârbu, Adrian Marino, Ion Caraion, Vasile Voiculescu, Constantin Noica, Dinu Pillat, Nicolae Steinhardt, Alexandru Paleologu (aceștia din urmă constituind celebrul lot Noica-Pillat, care în plus a avut sentințe de condamnare și pentru scriitori din exil, precum Mircea Eliade, Emil Cioran, Vintilă Horia etc.) Unii dintre intelectuali și-au găsit sfârșitul în arest, sau după experiența carcerală, în urma torturii.

În cea de a doua etapă, de relativă liberalizare politică și implicit a vieții culturale și literare, pe fondul schimbării de regim (Gheorghiu-Dej-Nicolae Ceaușescu), au fost posibile replieri literare, scoaterea de sub interdicție pentru unii dintre scriitori, debutul unei noi generații și migrarea literaturii de valoare într-o opoziție tacită față de literatura de partid: „...literatura adevărată a fost obligată mereu să fabrice anticorpi, să furnizeze replici și să se apere în felul ei, bâjbâind după coridoarele libere.”¹

¹ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 15

După publicarea *Tezelor din iulie* (1971), regimul lui Nicolae Ceaușescu revine la presiunea ideologică, în etapa de *fundamentalizare naționalistă*, însă o bună parte a culturii și literaturii de valoare nu mai poate fi anihilată, chiar dacă distorsiunile acestea fac un caz aparte de studiu al fenomenelor socio-culturale și mentalităților din totalitarismul est-european.

De-a lungul celor 45 de ani de dictatură, literatura în special a găsit strategii de repliere și supraviețuire/opoziție prin diverse fenomene necunoscute regimurilor democratice: samizdatul, literatura de sertar, exilul a numeroși scriitori și nu în ultimul rând răspândirea materialelor interzise sau indezirabile prin Radio Europa Liberă. Acest din urmă fenomen a reprezentat unul dintre cele mai importante mijloace de rezistență a culturii și literaturii românești la presiunea politică și un mijloc excepțional de modelare valorică a profilului intelectualului român, și nu numai.

Tabloul distorsiunilor produse în regimul comunist din România include toate palierele literaturii, de la beletristică (afectată cel mai profund), până la critica și estetica literară. Scrierea de istorii literare în epocă a fost poate la fel de mult influențată de factorul politic, iar neputința de raportare corectă a literaturii la contextul istoric a avut drept consecință directă absența de istorii ale literaturii la noi.

Nicolae Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române*, face o analiză a fenomenelor care au influențat (în mod negativ, frenator) scrierea de istorii ale literaturii române în comunism: „O primă cauză conjuncturală, decisivă acum patruzeci și mai bine de ani, consta în greutatea de a articula faptele de istorie a literaturii în istoria socială și politică. Istorii sociale și politice nu se mai publicaseră de la aceea a lui M. Roller, care stabilise standardele marxiste. Modelul sovietic al *Cursului scurt de istorie a P.C.(b) al Uniunii Sovietice*, ale cărui ediții însemnau tot atâtea versiuni diferite ale realității politice, întocmai ca rescrierea istoriei lumii în romanul 1984 al lui Orwell de către țările care dețin, pe rând puterea, nu-i încuraja pe istoricii noștri să se apuce de treabă. Riscul era oarecum același și pentru istoriile literare, deși, mai ales în anii '60-'70, literatura și critica își cuceriseră un statut de relativă independență.”²

² Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 1399

b. Fantasticul în comunism

Problema abordării contextului în care s-a produs proză fantastică la noi în comunism mai necesită și o analiză a cenzurii terminologice din epocă, precum și a asumării din partea scriitorilor a faptului de a crea o astfel de literatură.

Așa cum știm, imediat după instaurarea regimului dictaturii în România, realismul socialist a ajuns literă de lege și pentru cultura română, după modelul sovietic. Doctrină oficială proclamată în 1932 de Comitetul central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, referitoare la stilul și conținutul obligatoriu al creațiilor din domeniul literaturii, artelor plastice și muzicii, **realismul socialist** a devenit formulă obligatorie după cel de-al doilea război mondial în întregul lagăr al țărilor comuniste satelite ale Uniunii Sovietice.

La acea dată, *realismul socialist*, ca și concept, produs pe teren sovietic din anii '30, se opunea literaturii și artei libere în general, și în special anumitor tipurilor de literatură, promovând doar teme și subiecte care să preamărească socialismul, Partidul Comunist, lupta de clasă, virtuțile Omului nou, și idolatrizându-l pe Conducătorul iubit, oricare ar fi fost acesta. Puține alte forme de literatură au fost admise în primul deceniu după război, când cuvântul de ordine a fost teroarea, iar cultura s-a considerat doar un instrument care trebuie să intre întru totul în slujba noului regim.

Literatura fantastică nu a făcut excepție de la speciile considerate burgheze și dăunătoare regimului, iar presiunea politică a schimbat-o în multe privințe, ca și pe alte specii literare: „Nu ar fi lipsit de importanță să schițăm un tablou al speciilor ciudate, concepute în momentele de criză, acută sau cronică, în perioadele de remisiune sau recidivă, pe parcursul acelor stări de convalescență sau de traumă prelungită prin care a trecut literatura noastră sub presiunea schimbătoare a politicului.”³

³ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 14

În prima etapă a dictaturii din România, regimul de teroare politică și interdicțiile de tot felul care au permis doar existența literaturii aservite au avut drept consecință nu numai ruperea legăturii cu tradiția literaturii interbelice, care ajunsese la un nivel valoric comparabil cu cel european, ci și întreruperea comunicării cu modelele literaturii occidentale sau din alte părți ale lumii, cu excepția, firește, a traducerilor din literatura sovietică.

Privind înapoi în acea perioadă, limbajul și implicit gândirea, atitudinile și comportamentele par supuse unei deraieri cumplite, fără puțință de vindecare.

Lucrurile se schimbă într-o anumită măsură începând cu deceniul 6, când începe o relaxare a aparatului coercitiv.

Declarația din aprilie 1964 nu a schimbat linia retorică oficială, ci a permis, în mod tacit, replieri la adăpostul frazeologiei înțepenite. Iată câteva exemple de limbaj de gen, din *Lucrările Conferinței pe țară a Uniunii Scriitorilor*, din 1965, publicate în *Gazeta literară* din același an (din 25 februarie): „Literatura noastră nouă este pătrunsă de spirit de partid. Experiența i-a făcut pe scriitorii noștri să înțeleagă și să-și însușească politica partidului.[...] Este ușor de observat în proza noastră o creștere importantă a ponderei pe care o are cauzalitatea socială în explicarea formării caracterelor și a evoluției personajelor[...]. De aceea au crescut proporțiile peisajului social, au dispărut aproape romanele închise, cu univers obsesional, [...]. Totodată, caracterologia romanului s-a îmbogățit cu tipul muncitorului, al revoluționarului, al activistului de partid, elemente esențiale ale realității.”⁴

Dincolo de patologia limbajului (sursă inepuizabilă de „efecte” grotești), discursul transmite un mesaj strict: schema de lucru este și trebuie să fie unică; „romanele închise, cu univers obsesional” desemnează tot ceea ce nu intră în schema impusă.

Totuși, această frazeologie rigid-amenințătoare camuflează mici concesii. Într-o listă a tinerilor prozatori, despre care se afirmă laudativ că „sunt preocupați de confruntarea idealului cu realul”, sunt amintiți N. Velea, Fănuș Neagu, D.R. Popescu, Sorin Titel, Ștefan Bănulescu: „Prin ei, în

⁴ *Câteva probleme ale prozei contemporane*, în *Gazeta literară*, 25 februarie, 1965

primul rând, a pătruns masiv în proza noastră, cum era și firesc, lumea constructorilor socialismului, mediul muncitoresc, al marilor șantiere și, într-o măsură, a noii intelectualități.”⁵

Nu altfel sună discursurile de apocaliptică *adoratio* la moartea lui Gheorghiu-Dej, în iulie 1965, imediat după realegerea sa „democratică” în funcția de președinte al Consiliului de Stat (sunt edificatoare titluri precum: *Exemplul său, Fiu iubit al poporului, În preajma lui, Amintire nepieritoare, Prezență neîntreruptă*).

Iată de ce este dificil de stabilit cât de mare a fost libertatea pe care puterea politică o lăsa, cu bună știință, literaturii, și cât anume din această libertate era câștigat de literatură prin evazionism.

Cauzele inapetenței autorilor români pentru fantastic în perioada comunistă s-ar prezenta într-o dublă ipostază:

1. extrinseci, favorizate de contextul istoric; ideologia represivă, incluzând cenzura, au ca efect, în principal, mutația literaturii fantastice către utopia neagră/distopie, parabolă și literatura absurdului realizată după modelul Kafka, așa cum se întâmplă în cazul lui Baconsky și unele scrieri ale lui Sorin Titel. În proza lui D. R. Popescu se produce ruperea echilibrului și a ordinii narative în favoarea atmosferei haotice, a lipsei de continuitate, a subiectelor despre anchete și crime în care nu mai interesează ordinea morală sau pedepsirea vinovaților.⁶

Un alt factor foarte important este constituirea și folosirea terminologiei specifice în aria culturală românească. Aici, de exemplu, se încadrează însuși faptul că termenul propriu-zis de literatură fantastică nu a fost teoretizat ca atare până în anul 1970, când Tzvetan Todorov publică *Introduction à la littérature fantastique*, fiind tradus în limba română trei ani mai târziu. Prin urmare, nu a existat o conștiință sau percepție clară până atunci a genului fantastic ca partitură separată în cadrul literaturii.

2. intrinseci, acestea fiind, la rândul lor, de mai multe tipuri:

a. lipsa unei tradiții solide a literaturii fantastice la noi. În perimetrul literaturii române nu au fost abordate toate subtipurile genului fantastic.

⁵ Idem, art. cit.

⁶ Cf. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, pp. 1100-1102

Romanul gotic lipsește în aria culturală românească, fapt explicabil prin retardul destul de serios pe care literatura română l-a avut de recuperat față de cea apuseană la începuturile sale de afirmare ca și ficțiune. Pe de altă parte, a fost creată proză fantastică de tip romantic, aceasta fiind, la noi, principala modalitate de realizare a fantasticului, canonul.

Chiar și genurile învecinate, precum literatura S.F., au trebuit să suporte rigorile și limitările impuse de propaganda oficială. Totuși, din deceniul șase, regimul acceptă, după modelul sovietic, o relansare a scrierilor de anticipație, prin celebra, în acea perioadă, *Colecție de Povestiri științifico-fantastice*. Deși desființată în 1974, ea a permis impunerea unor scriitori cum ar fi Ion Hobana, Vladimir Colin sau Adrian Rogoz și a armonizat cât de cât S.F.-ul nostru cu ceea ce se scria *dincolo*.

Nu același lucru se poate spune despre fantasticul românesc. După 1945 el pierde orice legătură cu cel occidental, încercări de recuperare făcându-se abia în anii '60, o dată cu descoperirea la noi a realismului magic sud-american. Hiatusul acesta de aproape două decenii a dus la inexistența în România a celor mai în vogă curente ale fantasticului anglo-saxon. Apariția seriilor *The Lord of the Rings* (1954-1955) de J. R. R. Tolkien și *The Chronicles of Narnia* (1950-1956) de C. S. Lewis are un impact atât de mare în occident încât impune pe piața de carte apuseană *fantasy-ul*, un amestec de basm, set-up de tip medieval, legende și mitologie. Tipologia *fantasy* devine un gen de sine stătător, împărțindu-se la rândul ei în mai multe subramuri: *high fantasy*, *sword and sorcery*, *dark fantasy*, *urban fantasy* etc. Singura încercare notabilă de a scrie la noi ceva asemănător o constituie volumul *Legendele țării lui Vam* (1961) al lui Vladimir Colin. Practic fantasticul așa cum îl concepeau teoreticienii de atunci ai genului (inclusiv Todorov) nu mai există acum în literatura occidentală, unde la modă sunt seriile în multe volume à la Tolkien sau romanțurile cu fete nubile îndrăgostite de vampiri misterioși. Chiar și linia realismului magic Borges-Marquez-Llosa mai supraviețuiește astăzi doar prin romanele spaniolului Carlos Ruiz Zafon.

b. o altă cauză a reprezentării destul de sărace a prozei fantastice la noi este inapetența scriitorului român pentru magic și supranatural, tradusă, cel mult, prin aderență la formulele consacrate ale literaturii populare

legate de magic folcloric și, în general, la misterul izvorât din etosul țărănesc. Astfel se și explică explozia debuturilor narative din anii '60 cu proze din lumea satului, care sunt, totuși, diferite stilistic față de ceea ce se scrisese anterior, deoarece propun și o schimbare de perspectivă.⁷

c. **Formulele la care aderă scriitorul român după anii '70 din literatura europeană, americană și sud-americană, sunt diverse și nu includ neapărat fantasticul.** Abia când modelele lui Marquez și Borges devin cunoscute, pe fondul relativului dezgheț cultural, scriitorii români se orientează cu adevărat către fantastic. Totuși, unii dintre scriitorii sud-americani, datorită faimei lor, au fost traduși și preluați ca model literar aproape instantaneu în România comunistă, devenind o sursă de inspirație și un model neașteptat de prolific de transgresare a dictaturii.

Ceea ce leagă, din nefericire, cauzele extrinseci de cele intrinseci este faptul că, pe de o parte, dincolo de neșansa istorică a României de a deveni satelit al URSS, există o țară în profilul mentalitar românesc care a făcut posibilă instaurarea terorii totalitare, a presiunii ideologice și, cu acestea, adoptarea modelului sovietic de realism socialist în literatură ca factor de opresiune creativă. Există, din acest punct de vedere, o aderare cu arme și bagaje a imaginarului colectiv românesc la sistemul represiv, care, altfel, nu s-ar fi putut instaura și «desăvârși» atât de diabolic. În acest fel se explică de ce atât de mulți scriitori, talentați, de altfel, au făcut compromisuri de neiertat.

Pe de altă parte, această cedare și asumare a terorii își pune amprenta asupra profilului creator al scriitorului, de unde și multitudinea de proze pe tema culpabilizării, a crimei și anchetei, dar fără neapărat pedepsirea făptașilor. O asemenea tipologie se opune fantasticului, deoarece în fantastic cauzele unor fenomene și întâmplări rămân misterioase, pe când în literatura realistă, ele se descoperă, iar ceea ce produce situațiile absurde, crimele, dramele, nu mai ține de supranatural.

⁷ Cf. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 1100

c. Tipuri de producere a fantasticului-clasificări

Luând în considerare tabloul politic al celor 45 de ani de dictatură din România, dar și influențele literare moștenite, ale literaturii fantastice din epocile anterioare, sau preluate din alte arii culturale, cum ar fi experiența unor autori americani și sud-americani, precum Faulkner, Marquez, Borges, în literatura română postbelică se pot diferenția o serie de tendințe în ceea ce privește proza fantastică.

Pentru a realiza o clasificare operantă din perspectiva tipologiei, este necesară utilizarea și explicarea unor termeni și formule care ne asigură delimitările teoretice și o înțelegere mai profundă a evoluției prozei fantastice la noi și a modalităților acesteia.

Mai întâi, se cuvine făcută distincția între proza fantastică existentă la noi până în perioada interbelică și tipul de proză fantastică pe care încep să îl scrie în principal autorii sud-americani, cunoscut sub denumirea de *realism magic*. Astfel, se poate vorbi despre un fantastic pe care îl vom denumi «clasic» sau «tradițional» și un fantastic modern, realizat mai ales cu ajutorul unor modalități vag sau deloc reprezentate în definițiile și teoretizările considerate multă vreme importante în orice analiză a literaturii fantastice.

Spre deosebire de fantasticul *clasic* sau *tradițional*, în care procedeul de bază îl reprezintă modificarea coordonatelor spațio-temporale și contradicția flagrantă între termenii stabiliți prin aceste coordonate, fantasticul modern mizează pe experimentarea unor tehnici noi, precum imaginarea unor lumi paralele cu cea reală, dar în care nu există nici o contradicție flagrantă între elementele care o compun, și nici ezitarea cititorului sau alte efecte emoționale precum spaima sau iraționalul; alunecarea sau deschiderea către tărâmurii mitice, dar și către simbolizare, parabolă și absurd. Astfel de modalități și în special descoperirea unor formule narative extrem de prolifice schimbă radical proza fantastică, contribuind hotărâtor la modernizarea acesteia.

Etaple istorice pe care le parcurge proza fantastică în perioada comunistă, în cadrul mai larg al etapelor prozei românești din comunism, analizate de Eugen Negrici (*Literatura română sub comunism*) se pot

încadra unor *tipuri de producere*: „De la jumătatea anilor 60', apar primele încercări timide de transfigurare a realului (în linia Voiculescu și doar atât); se publică, apoi, proze realiste cu sensuri simbolice sau cu intruziuni fantastice, mitice și parabolice. În deceniul următor ne aflăm departe de reflectivismul primitiv.”¹

Având în vedere această delimitare, precum și coordonatele singulare ale contextului cultural-istoric, se pot configura trei tipologii ale fantasticului:

Aplicând cele trei modele de producere din *Sistematica poeziei* pentru o tipologie a fantasticului, obținem următoarea schemă:

1. un tip de fantastic „*tradițional*”, *clasic, livresc*, corespunzător tipului de producere prin *structurare*;
2. un fantastic cu *intruziuni mitice și parabolice*, corespunzător tipului de producere prin *transfigurare*;
3. un fantastic al *universurilor paralele*, în care autorul subminează, prin metatext, convenția clasică a genului fantastic, echivalent tipului de producere prin *metamorfozare*.

Aceste modele se pot defini și explica atât prin mijloacele literare folosite în realizarea fantasticului, cât și prin prisma epocilor literare, întrucât cei doi factori sunt interdependenți: literatura (inclusiv cea fantastică) se transformă în funcție de modalitățile de producere, iar acestea se află în strânsă legătură cu perioadele istorice. La acestea se adaugă un factor esențial, care ține de elementul creator și unicitatea scriitorului în parte, astfel încât putem vorbi despre stiluri unice ale unor autori. Ulterior, dacă stilul aceluși scriitor se impune ca model, el poate să producă, la rândul său, o tipologie, prin *descendența creată*.

1. Primul tip de proză fantastică propus prin prezenta clasificare se referă la creațiile realizate prin mijloacele literaturii fantastice «*tradiționale*», specifice secolului al XIX-lea și primei jumătăți a secolului XX, în care se poate include fabulosul, feericul, romanul gotic, modelul nuvelei fantastice a lui E. A. Poe, fantasticul romanticilor germani.

¹ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 348

În secolul XX îndeosebi, apare în plus fantasticul livresc, alchimia, suprapunerea lumii profane cu cea mitică, sacră, model reprezentat în literatura română prin Vasile Voiculescu și Mircea Eliade, dar și prin borgesienii români.

Din punct de vedere al diacroniei, această etapă durează în literatura română din secolul al XIX-lea până în perioada interbelică, dar și cu prelungiri în comunism, așa cum vom observa la Vasile Voiculescu și Laurențiu Fulga. În cazul lui Vasile Voiculescu, deși autorul nu mai scrisese proză fantastică până atunci, este evidentă continuarea liniei fantasticului interbelic, numit *tradițional* sau *canonic*, fără a aduce înnoiri în tehnicile deja consacrate până în acel moment. Și Laurențiu Fulga se poate încadra în aceeași tipologie, deși el debutează în anii războiului și va publica romane sau nuvele cu elemente fantastice până în deceniul 8, traversând, așadar, cele trei etape istorico-literare din perioada comunismului românesc.

Reinterpretarea miturilor din perspectiva fantasticului autohton, din prozele lui Vasile Voiculescu, respectiv *mitul lui Orfeu și Euridice*, în cazul lui Laurențiu Fulga sintetizează tipul de fantastic ce se regăsește la acești doi autori.

Modalitățile specifice prozelor din această etapă sunt, în general, cele enunțate de Tzvetan Todorov, sau de Adrian Marino în aria teoretică românească.

În această tipologie, fantasticul nu are un caracter subversiv, adică nu conține în spatele „poveștii” aluzii la regim, deoarece literatura din această etapă în cea mai mare parte nu se constituie ca replică sau rezistență la literatura oficială. Principiul evazionist specific fantasticului este conform canoanelor deja impuse în cadrul genului.

2. Fantasticul «de tranziție», se poate clasifica la rândul său în două sub-tipologii.

a. În cadrul acestui fantastic, putem vorbi de o sub-tipologie constituită după modelul Marquez și Faulkner, reprezentat în general prin proze de tipul celor cunoscute sub denumirea de *realism magic*, cuprinzând scrieri cu semnificații simbolice și istorii ramificate până la întâmplări din timpuri imemorabile (sinonim cu miticul *illo tempore*, de la facerea lumii sau a ținutului respectiv).

Caracteristic acestor proze este amestecul realismului cu fantasticul, recursul la legenda păstrată în memoria colectivă, dispersarea fluxului narativ și multiplicarea vocilor narative care duc la ambiguizare. Literatura din această etapă se constituie ca o suită de partituri din epopeea care comunică sau ilustrează în mod simbolic valorile primare, ocultate în timp, ale umanității.

Pe teren românesc, acest model își găsește echivalentul în crearea prozelor cu ținuturi arhetipale, în care miturile supraviețuiesc la nivel psihanalitic, mentalitar, iar această supraviețuire se face prin *spunere, poveste*. Nu de puține ori, eroii acestor ficțiuni sunt oameni suciți, copii, nebuni, iar poveștile lor se întrepătrund într-un flux discontinuu fabulos.

Astfel de modele sunt *Fata Morgana și mirajul cuvântului care transformă lumea*, ca în nuvelele lui Fănuș Neagu, *Întemeierea și disoluția spațiului fabulos arhetipal* din scrierile lui Ștefan Bănuțescu, *Realismul magic al spațiului bănățean* de la Sorin Titel sau *Polifonia universurilor paralele* din proza de debut a lui D. R. Popescu.

În această sub-tipologie începe să se înfiripe o tendință a prozei în general de ieșire din chingile impuse de linia oficială, iar literatura fantastică nu face excepție de la această mișcare. De aceea, se poate observa că fantasticul din această perioadă conține *in nuce*, pe lângă elemente de tehnică înnoitoare, și germenii unei rezistențe la ideologie care încep să transpară dincolo de firul narativ.

b. Într-un sens mai pronunțat, contextul istoric marcat de presiunea ideologică a perioadei comuniste duce la tendința de a încifra adevărurile și ororile timpului în limbajul și strategia *parabolei* sau chiar *anti-utopiei*, ori ceea ce se numește *distopia*. Totuși, puțini autori români au avut curajul, forța și abilitatea necesară de a înșela cenzura în așa fel încât să poată vorbi despre regimul dictaturii comuniste la adăpostul unor astfel de construcții.

Fantasticul între poezie și coșmar din proza Anei Blandiana, *Ancheta nesfârșită a unor crime cu substrat politic* din ciclurile de proză ale lui D. R. Popescu și mai ales *Totalitarismul românesc în oglinda antiutopiei poetice* din scrierile lui A. E. Baconsky sunt tot atâtea exemple în care fantasticul îngemănat cu parabola vorbesc de fapt despre teroarea și crimele regimului comunist. Unele dintre aceste scrieri, reflectând prea evident realitatea dictaturii, nu au avut șansa de a păcăli cenzura, cum a fost romanul *Biserica*

neagră al lui A. E. Baconsky, care însă a reușit să ajungă în Occident, tradus în alte limbi, dar și citit pentru ascultătorii români la Radio Europa Liberă. Prin urmare, efectul cenzurii în acest caz a fost unul de bumerang.

3. *Fantasticul universurilor paralele*, obținut ca o *metamorfozare* a modelelor creatoare, se prefigurează începând cu anii '80, când proza fantastică românească câștigă terenul unor experiențe înnoitoare, întrucât autorii reușesc să își însușească modele din ce în ce mai variate și mai complexe, pe care le transfigurează apoi într-o manieră creatoare personală.

În această etapă, autorul de proză fantastică translatează fulgerător de la recuzita fantastică romantică și livrescul eliadesc, la modelul din *Maestrul și Margareta*, sau cel gogolian, până la întreaga pleiadă a realismului magic sau a postmodernilor occidentali. Literatura fantastică din această perioadă evadează din corsetul strâmt al lagărului comunist prin ea însăși, împlinită de universurile pe care le explorează și pe care le aduce în fața cititorului.

Din acest motiv, fantasticul reușește să se constituie ca o experiență aparte, căci în prozele lui Ștefan Bălăiță *diavolul se află printre noi*, Ștefan Agopian produce *fantasticul dizolvării epice*, iar tânărul Cărtărescu este fascinat până la obsesie de *nostalgia paradisului pierdut*.

În această etapă, contextul istoric ideologic nu mai contează decât, cel mult, ca impuls evazionist, de eludare a realității opresive.

Datorită aderării la curentul postmodernist în cazul lui Mircea Cărtărescu, și a încercării de încadrare în curent și a prozei lui Ștefan Agopian, se cuvine făcută observația că fantasticul din proza acestor scriitori nu este strict legat de conceptul de postmodernism, deoarece nu există neapărat o intenție auctorială în acest sens la toți scriitorii. Se poate vorbi, mai degrabă, de un fantastic care se produce *din afara* convenției ficționale, ceea ce extinde tehnicile de producere către zone greu clasificabile. Intrările în situațiile fantastice se realizează natural, de multe ori cu firele la vedere, căci intenția „poveștilor” nu mai este aceea de a șoca cititorul, sau de a-l face să „creadă” în vreuna din posibilitățile întâlnite în carte, ci este un joc al imaginației creatoare ce sfidează toate canoanele existente.

Postmodernismul nu exclude fantasticul, ci îl reconfigurează cu mijloace literare care reflectă o sensibilitate specifică unei noi epoci culturale, fapt care duce la dificultăți de situare a unor scriitori în anumite curente sau stiluri literare. Un astfel de exemplu îl constituie Ștefan Agopian, pe care o parte a

criticii ezită să îl considere autor de proză fantastică, întrucât se creează o suprapunere între situația «neverosimilă» prezentă în literatura fantastică și lipsa ei de consistență («epicul fals»), pe care critica a remarcat-o în cazul romanelor lui Agopian; în altă ordine de idei, dacă admitem că întreaga construcție textuală este doar un joc, adică ludicul specific postmodernismului, atunci «povestea» pe care el o spune nu mai poate fi înțeleasă ca o convenție ficțională de tip fantastic, deoarece ar lipsi elementul de surpriză sau de ezitare a cititorului. Dacă însă diferențiem în interiorul textelor postmoderne, se pot observa două situații sau tipologii distincte:

1. pe de o parte, texte care apelează la **formulele genului fantastic**, rescriindu-le în cheie ludică sau parodică (ca în cazul lui Ștefan Agopian și Mircea Cărtărescu)

2. pe de altă parte, texte care apelează la **formulele prozei realiste**, rescriindu-le, de asemenea în mod ludic sau parodic, așa cum întâlnim în nuvelele de observație a cotidianului (alți prozatori ai generației '80). Textelor din cea de a doua categorie nu li se contestă apartenența la realism înțeles ca *veridicitate*, nu ca și curent literar, ceea ce trebuie să constituie o premisă logică pentru a situa și prima categorie de proze în genul fantastic, din moment ce modelul pe care ele îl folosesc este cel al prozei fantastice. Prin urmare, apartenența unui text la postmodernism nu exclude includerea sa în categoria literaturii fantastice, iar în analiza unor astfel de texte trebuie descoperite modalitățile de realizare moderne, inexistente în fantasticul clasic.

Din punct de vedere diacronic, cele trei tipuri de producere a prozei fantastice coexistă în comunism, al treilea adăugându-se aproximativ în deceniul opt, ca un apogeu al modalităților expresive de valorificare a fantasticului.

Se poate formula concluzia că, în perioada comunistă, scriitorii abordează formula prozei fantastice în ciuda cenzurii care favorizează realismul socialist, iar fantasticul nu numai că se opune tacit acestuia, dar devine, poate, cea mai potrivită metodă de experimentare a unor modalități artistice complexe, ajungând, în cazul unor scriitori, la a fi partitura sau abordarea care le consacră adevărata măsură de virtuozitate și talent.

V. Autori de proză fantastică

1. Vasile Voiculescu. Reinterpretarea miturilor din perspectiva fantasticului autohton

Apariția postumă a prozei lui Vasile Voiculescu, în deceniul șapte al secolului XX, a stârnit vâlvă în lumea literară românească. Unii critici, cum ar fi Vladimir Streinu, o declară nici mai mult, nici mai puțin decât o capodoperă a literaturii universale, în vreme ce alții o desconsideră, spunând că „dă impresia unei forțe eterogene și a unei inspirații împrăștiate.”¹

Nicolae Manolescu delimitează clar această etapă a scrisului voiculescian de cea anterioară, la nivel valoric: „Poemele și prozele din ultimii ani de viață ai lui Voiculescu s-au dovedit a fi partea cea mai rezistentă a operei lui, printr-un estetism care mijează în volumele de la sfârșitul deceniului patru, dar foarte diferit de tradiționalismul ortodoxist din *Poeme cu îngeri* sau *Destin*. E așadar normal să tragem o groasă linie despărțitoare între scriitorul de dinainte de Războiul al Doilea și acela de după el, având în vedere atât formula de artă, cât și valoarea. Voiculescu poate fi considerat un supraviețuitor mai puțin prin opera sa veche supusă unei puternice erodări, cât mai ales prin ceea ce n-a putut încredința tiparului, după 1947, vreme de un deceniu și jumătate.”²

Povestirile sale, scrise între 1946 și 1958, au ca temă centrală „moartea lumii magice în brațele civilizației raționale.”³ Deși publicate în 1966, ele

¹ Alexandru George, *Prefață la Masca. Proză fantastic românească*, vol.1, editura Minerva, București, 1982, p. XXXIII

² Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 752

³ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol.1, editura Litera, Chișinău, 1997, p. 204

nu se înrudesesc, ca formă, tematică și simboluri, cu opera nici unui dintre prozatorii vremii, putând fi găsite corespondențe mai degrabă cu scrierile interbelice ale lui Mircea Eliade, Gala Galaction, Oscar Lemnaru, sau Mihail Sadoveanu. De acesta din urmă îl apropie mai ales tehnica narativă folosită și inspirația din lumea vânătorii și a pescuitului. Universul povestirilor lui Vasile Voiculescu nu este atât de original ca la Mihail Sadoveanu, însă păstrează regia din textele sadoveniene cu vânători și pescari: „Scrise între 1946-1958, ele rămân parcă să fie plasate în perioada interbelică, alături de cele ale lui Pavel Dan, Emil Brumaru, Oscar Lemnaru sau chiar de cele ale bătrânului Hogaș și Gala Galaction. Ca și Mircea Eliade, Vasile Voiculescu rămâne consecvent poetic cu universul de consacrare, rescriindu-l de astă dată în povestiri spre a-i întări și mai mult relevanța. Proza scurtă este într-un fel o revanșă față de propria poezie, autorul găsind o modalitate mai expresivă a fondului patriarhal al ființei alcătuit din amintirile tari ale copilăriei și interesul pentru adâncirea semnificațiilor lor.”⁴

În mod surprinzător, totuși, există o legătură tematică, de valorificare a fantasticului autohton, între aceste proze și cele pe care le vor aborda tinerii prozatori ai generației '60, fără ca aceasta să fie una intenționată „La fel ca și poezia, povestirile au vestit o manieră pe care o vom întâlni la scriitorii generației '60, Fănuș Neagu sau Ștefan Bănulescu, fără a avea certitudinea că aceștia le-au citit totdeauna pe ale lui Voiculescu înainte de a și le scrie pe ale lor.”⁵

Nimic surprinzător, deoarece explorarea acestui filon literar a constituit o sursă sigură de inspirație de-a lungul mai multor epoci literare din cultura română. Importantă este modalitatea în care acest filon este valorificat de fiecare generație sau scriitor în parte, însă elementele comune apropie scriitorii dintr-o generație sau alta: „Modernitatea unghiului de narare are un contrapunct în subiecte, culese mai mereu din obiceiuri și eresuri populare străvechi, dintr-un strat arhaic de civilizație care pare același de pe vremea la care se referă nu doar Sadoveanu, ci și prozatorii

⁴ Marin Beșteliu, *Prefață* la volumul *Capul de zimbriu*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988 p. 6

⁵ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 755

pașoptiști în căutare de folclor din cele mai izolate locuri. *Iubire magică*, a cărei temă e în bună parte comună cu aceea din *Les Trois Grâces* de Mircea Eliade sau cu aceea dintr-o povestire a lui Bănulescu, readuce această atmosferă de altădată, impregnată magic, de o stranie elementaritate. Defectul aproape general este caracterul senzațional sau exotic. [...] Sadoveniene în exces sunt *Lostrița*, *Pescarul Amin*, *În mijlocul lupilor* și altele, nu lipsite de elemente fabuloase.”⁶

Așadar, povestirile fantastice voiculesciene se înscriu în linia fantasticului tradițional, explorat deja de la romantici și continuat în aceeași manieră de fantasticul livresc al perioadei interbelice românești, pentru ca apoi să fie revalorificat în aproape aceeași manieră de scriitorii deceniului șase. Putem observa că în primii zece ani după război, puținii scriitori care abordează fantasticul nu schimbă aproape deloc modalitățile abordate anterior, integrându-se în ceea ce am numit fantastic tradițional: „Denunțarea intenției creatoare nu aparține fantasticului modern, ci manierei basmului popular. Deși intruziunea fantasticului în universul real este evidentă, povestirea lui Vasile Voiculescu nu provoacă «ezitarea» lectorului în interpretarea naturii evenimentului, iar ambiguitățile de detaliu sunt explicit lămurite în final. Reminiscențe livești și nuclee mitice provenite din basmele cu animale—cele mai vechi prototipuri ale bogatei specii folclorice—sunt rescrise de un autor ce a conservat mentalitatea creatorului anonim și a imaginat o fabulație spre a oferi o explicație asupra naturii umane. În acest caz, creație înseamnă imagine de motive ancestrale în scenarii de proporții. Acestea devin pretext pentru un fapt senzațional plasat într-un sat arhaic și tratat într-o convenție «realistă» ce și-a asumat din bun început miraculosul. Dacă miraculosul este de obicei universul construit după legile exclusive ale imaginației, cel al povestirii lui Vasile Voiculescu și-a asumat amestecul firesc dintre fantezie și descriere realistă.”⁷

Se remarcă o organizare specifică: într-o societate modernă și elevată, alcătuită din intelectuali aflați într-o companie plăcută de vânătoare și

⁶ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 755

⁷ Marin Beșteliu, *Prefață la volumul Capul de zimbru*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988 p. 6

predispuși la istorisire, cineva relatează o întâmplare senzațională, neobișnuită, prin care-și ilustrează punctul de vedere. Cercul istorisirilor rămâne același, numai protagoniștii se schimbă.

De obicei povestirile fantastice sunt impregnate cu o doză de neobișnuit apărut în mijlocul banalului cotidian. Opoziția real-fantastic trebuie judecată prin prisma opoziției sacru-profan. O astfel de proză scrie Vasile Voiculescu. El nu se axează pe un fantastic filozofic, cult, demonic, ci pe vechile credințe și superstiții, pe un fantastic mitic și folcloric. Pescuitul, vânătoarea, eresurile, practicile magice sunt văzute ca ritualuri ancestrale, ce au la bază interdicții sacre, tabuuri păstrate de generații succesive. Aceste practici permit recuperarea vremurilor de demult și reîntruparea în arhetip. Voiculescu este atras de ceea ce este neobișnuit, straniu, imaginând o lume de mit și de legendă, în care realul și fantasticul se împletesc sub semnul unei magii a cuvântului rar întâlnite în literatura română.

Scriitorul prezintă întâmplări ce se desfășoară în lumea reală, din care se credea că mitul și magia au dispărut pentru totdeauna. Ceea ce se remarcă în povestirile lui este preferința pentru situații neobișnuite, scurgerea imperceptibilă a realului în fantastic, finalul ambiguu, deschis oricărei interpretări și, mai ales, o extraordinară vocație narativă. Punerea fantasticului în relație nemijlocită cu miticul și magicul atrage după sine înțelegerea unei problematice complexe: descrierea semnificațiilor ritualurilor, a practicilor oculte, a timpului magic, a motivelor mitice, a totemismului, a superstițiilor, o lume arhaică în care solomonarii erau stăpânii timpului.

Prozele lui V. Voiculescu descriu situațiile limită ale omului, ale personajului care luptă pentru a-și salva lumea lui, arhetipurile. Dacă perceperea normalității, a omului care trăiește în acord cu macrocosmosul, cu universul, este resimțită ca o stare de stabilitate și de echilibru, atunci scoaterea din lumea arhaică, invadarea lumii de noile semne ale tehnologiei este resimțită ca o stare de tensiune, de negare de sine și de regres în subconștient.

Toți eroii voiculescieni stau sub semnul pasiunii pe care o trăiesc, aieva sau în vis, ca prelungire a realității. „Vladimir Streinu le clasifică, din punct de vedere formal, în patru categorii: 1) *anecdota simplă (Proba)*, 2) *anecdota ilustrativ-ideologică (Fata din Java)*, 3) *nuvela care semnifică realități*

primordiale (*Sezon mort, Pescarul Amin* etc.) și 4) basmul scurt (*Iubire magică, Schimnicul, În mijlocul lupilor* etc.). Clasificarea e discutabilă ca oricare alta. Diferența dintre anecdota simplă și anecdota ilustrativ-ideologică nu este esențială; nuvelele, povestirile care se bazează pe un epic pur pot intra, dacă gruparea lor este necesară, în același compartiment. În categoria basmului scurt sunt unele povestiri (*Iubire magică, În mijlocul lupilor*) care semnifică o realitate primordială, locul lor ar fi, deci, în cel de al treilea capitol ș.a.m.d. Tehnica narațiunii e, în fond, aceeași, numai tema diferă din când în când. Voiculescu, se vede limpede, este interesat de eresuri, simboluri magice, de partea, într-un cuvânt, ocultă a existenței. Nuvelele se ating mai superficial sau mai profund de această realitate nevăzută a lucrurilor. Chiar și atunci când epicul se detașează de simboluri și se desfășoară liber după mecanisme proprii, există suficiente elemente care trimit la un substrat magic.”⁸ În această lucrare am preferat clasificarea operelor discutate în trei categorii: povestiri din mediul acvatic (*Pescarul Amin, Lostrița și Lacul rău*), reinterpretarea mitului zoomorfic (*Ultimul berevoi și În mijlocul lupilor*) și povestiri despre fascinația erotismului magic (*Iubire magică*).

„Semnificațiile simbolice ale apei pot fi reduse la trei teme dominante: origine a vieții, mijloc de purificare, centru de regenerescență.”⁹ În povestirile lui Voiculescu aceste coordonate se împletesc, accentuându-se însă prima dintre ele, cea privitoare la apa văzută ca element primordial. În această ordine de idei, pescuitul are rolul de a stabili legăturile adânci cu marile animale marine prin halucinante comuniuni thanatico-erotice, comuniuni de sânge, pornind din străfundurile evoluției și ale ființei și reînviind vraja animalelor sacre. Textele cele mai reprezentative în acest sens sunt *Pescarul Amin, Lostrița și Lacul rău*. În ele acvaticul se încarcă de o semnificație duală, reprezentând atât apa vie – matrice primordială, timp al începutului (viziunea se regăsește în *Pescarul Amin*) cât și apa moartă, purtând în sine ispitele înșelătoare ale demonicului, ducând la pieire (*Lacul rău, Lostrița*).

⁸ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol.1, editura Litera, Chișinău, 1997, p. 203

⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol.1, editura Artemis, București, 1994, p. 107

Pescarul Amin, ilustrare epică a posibilității ființei omenești de a-și aduce aminte originile sale îndepărtate, acvatice și zodiacale, a fost scrisă în 1958 și publicată postum în volumul intitulat *Capul de zimbbru* din 1966.

Textul înfățișează poate cel mai explicit complexitatea tulburătoare a întrepătrunderilor dintre regnuri. Pornind de la înfățișarea pescarului, „Amin are în toată făptura lui ceva de mare amfibie”¹⁰, și continuând cu desfășurarea evenimentelor care acumulează detaliile într-o gradație generatoare de tensiune, povestirea urmărește traseul redescoperirii ființei ca verigă în lanțul totemic, ca purtătoare a sensurilor arhetipale.

„Numele pescarului semnalează încheierea tetradei inițiatice prin «adevăratul» creștin, inițierea prin cufundare în apă echivalează cu taina botezului, iar balta în care spiritul etern comunică cu Amin nu poate fi decât balta Nazârului – corupere autohtonă a Nazarethului apariției lui Isus.”¹¹

Narațiunea debutează cu o relatare realistă a unor scene din viața pescarilor din Delta Dunării, care prind un morun uriaș, într-un fel de țarc construit într-o baltă, și încearcă să-l scoată din apă. Dintre pescari se remarcă Amin, printr-o solidaritate stranie cu peștii. El se simte rănit sufletește atunci când brigadierul, „un ăla butucănos negru și buzat, făcut din proaspăt șef. Îngâmfat și gură mare, se căznea grozav să facă pe deșteptul. Altfel, prost pe toate părțile și în toate felurile”¹², vorbește cu un orgoliu prozaic despre eventualitatea capturării morunului: „Dacă mi-o cădea la cârlige, îl duc la București, se lauda el. E o expoziție a pescăriilor noastre. [...] Pe Amin vorbele astea îl pișcară dureros, chiar parcă de inimă. Îi părea rău, tainica lui jivină să fie astfel pângărită, întinsă și dezvăluită tuturor.”¹³ Solidaritatea lui Amin cu peștii este și fizică: „Înalt, șui, cu pieptul mare, ieșit înainte și umflat pe lături, un piept larg cuprinzător, cu albia pântecului când suptă, când îmborțosată cu aer, cu brațe lungi și palme late ca niște lopecioare, cu coapse și picioare așijderi deșirate, el se

¹⁰ Vasile Voiculescu, *Capul de zimbbru*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988, p. 35

¹¹ Roxana Sorescu, *Repere critice în V. Voiculescu, Înaltele neliniști. Versuri și proză*, editura Doina, București, 2001, p. 29

¹² Vasile Voiculescu, *Capul de zimbbru*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988, p. 31

¹³ V. Voiculescu, op. cit., p. 38

scurtează, și se lungește în apă, zvâcnind ca broasca din arcurile încheieturilor de la toate mădularele. Pielea pe el, lunecoasă, nu are fir de păr, moștenire din moși-strămoși a neamului Aminilor, care se zice că s-ar fi trăgând din pești. Când iese din gărlă, el nu rămâne learcă: se zvântă într-o clipă. Tăbăcit de vânt și soare, e încrustat ca de niște solzișori: locurile porilor îs astupate de mâl și de mâzga peștilor, cu care neconținut se freacă în bulboană. Se poartă tuns mărunț și-și rade barba, ca atunci când se ridică din străfunduri să poată căsca ochii mari. Să nu-l orbească șiroaiele din părul căzut pe față.”¹⁴ Eroul, care este un cunoscător desăvârșit al apelor, un fel de stăpân, un inițiat în tainele adâncurilor, împarte viețuitoarele acvatice în benefice și malefice, din prima categorie făcând parte morunul („arhanghelul apelor”), iar în a doua înscriindu-se somnul cel hrăpăreț, pește agresiv ce atacă inclusiv copiii veniți la scăldat.

După mai multe zile de pândă, zăgazurile încep să pâraie și Amin zărește pentru o clipă spinarea unui adevărat monstru marin care se afundă fulgerător în bulboană. Pescarul presupune că este „un somn uriaș”¹⁵ care bântuia de câțiva ani balta, speriiind copiii care se scăldau și provocând „prădăciuni.”¹⁶ Amin devine neliniștit, bănuind că „jigania” pune ceva la cale. Din acest moment, paznicul nu mai are tihnă, tulburat de întrebări despre „Ce face acolo în fund diavolul? Ce uneltește? Unde scormone?”¹⁷ Se scufundă de zeci de ori, ziua și noaptea, fiindu-i teamă să nu-l plesnească somnul cu coada și să-i frângă spatele. Veghează atent „temeliile prinzătorii”¹⁸, le întărește cu bolovani spionând „mișcările fiarei”¹⁹, dar nu reușește s-o prindă. Amin cunoaște rosturile apei, înțelege muțenia peștilor, le știe obiceiurile. Eroul face tot felul de presupuneri privind nemișcarea peștelui, ori că o fi sătul, ori că îi place să doarmă pe fundul apelor și, prinzând curaj, se scufundă din nou sperând să zărească „umbra uriașă.”²⁰ Într-un acces de halucinație, își bagă un picior în apă, bălăbănindu-l drept

¹⁴ Idem, p. 35

¹⁵ V. Voiculescu, op. cit., p. 36

¹⁶ Idem, p. 36

¹⁷ Idem, p. 36

¹⁸ Idem, p. 36

¹⁹ Idem, p. 36

²⁰ Idem, p. 36

momeală, deoarece „dihania” era „dedulcită la carne de om.”²¹ Dar nici această viclenie nu are sorti de izbândă și Amin e cuprins de frământări, „nu mai mănâncă, nu mai doarme”²², stă mereu cu o cange în mâini, ori cu bolovani și cu săculețe de pietriș, temându-se ca uriașul să nu scape.

Obsedat de peștele gigantic, Amin nici nu observă că apele se retrăseseră, că păsările deltei se întorceau pe aceste meleaguri, că întreaga natură renăștea la viață.

Glasuri adânci venite din interiorul lui îi spun pescarului că în capcană nu e un simplu somn, simbol al forței brute, ci altceva mai puternic, mai aproape de sacru. Convingerea că peștele e de fapt morun e privită aproape ca o minune, ca un semn al trecutului fabulos: „Lui Amin schimbarea din somn în morun îi atârna din ce în ce mai greu pe suflet. Ca o nenorocire. [...] Nici el nu știa de ce. Poate dintr-o amintire uitată ?”²³ Transfigurarea lui Amin se va produce tot de la somn la morun, de la faptă la gând. Transformarea, fie dintr-o ființă în alta, mergând chiar până la metamorfoza reală (*Lostrița*) sau mimată (*Ultimul berevoi*), fie înăuntrul aceleiași ființe (*Lipitoarea*), este un semn distinctiv al narațiunilor voiculesciene. Când se dovedește că într-adevăr aveau de-a face cu un morun enorm, brigadierul (purtătorul impresionantului nume de Fâstâc Ion) sosește împreună cu un inginer piscicol care trebuia să cerceteze situația și să ia măsuri pe loc. Inginerul este incapabil să găsească o soluție pentru prinderea morunului și, nepăsător, decide să pună dinamită, rezolvând „dintr-o dată toată problema.”²⁴ Amin este revoltat de această „nelegiuire” și se gândește că inginerul „nu știe ce vorbește”²⁵, deoarece dinamitarea nu era permisă nici de lege. Incompetent și infatuat, inginerul declară că el are puterea de a înlocui legea cu dinamita și în zadar îi explică eroul că acțiunea ar distruge nu numai gardurile cu toată schelăria, ci și peștii și vadul se vor face praf. Inginerul nu renunță la hotărâre și pleacă spunându-le că îi va anunța în sat când urmează să vină „cu oameni, bărci și căruțe”²⁶ pentru a încărca peștele.

²¹ Idem, p. 37

²² Idem, p. 37

²³ V. Voiculescu, op. cit., p. 39

²⁴ Idem, p. 41

²⁵ Idem, p. 41

²⁶ Idem, p. 41

Până aici comunicarea dintre pescar și vietățile din mediul acvatic este verosimilă și doar i se întrezărește sensul fabulos. Dintr-odată, însă, autorul părăsește stadiul sugestiei, dătător de fiori, și optează tranșant pentru o interpretare supranaturală a faptelor.

Rămas singur, „domn peste pustietățile întristate”²⁷, Amin aude aievea detunăturile dinamitei și vede parcă „sumedenia de pești plutind, uciși, cu burțile albe în sus”²⁸, ceea ce îl umple de revoltă. Ființa îi este cuprinsă de amărăciune. Realitatea îl agresează, iar el încearcă să se salveze, să-și protejeze sufletul și găsește singura soluție de supraviețuire spirituală în sine însuși. Obosit și dezorientat, se surprinde privind în străfundurile gârlei și observă în noapte, în mod ciudăt, clar, cum „unii pești odihneau nepăsători pe nomoale; alții forfoteau între două ape; la față, știucile săreau de-un cot; crapii se smuceau spre văzduhul neîngăduit; ici-colo clipoceau mreie argintate, plăci parcă aripate se avântau să zboare.”²⁹ Caută cu atenție morunul, dar acesta nu se zărea nicăieri.

Deodată își amintește povestea pe care o auzise în copilărie, cu voinicul năzdrăvan care se dădea de trei ori peste cap și se prefăcea în gând, putând astfel să pătrundă pretutindeni. Copil fiind, încercase tot felul de tumbe, dar nu reușise să devină „gând”. Își dă seama acum că trebuie să se dea de trei ori peste cap în suflet, „să-și întoarcă de trei ori peste cap sufletul.”³⁰ Astfel Amin coboară în sine, spre strămoșii săi. „Printr-un ciudat proces de anamneză, Amin își rememorează totul, trăind amintiri din existențele sale anterioare, imaginându-și o fantastică și ametoitoare călătorie în timp, în vremurile preistorice, la începuturile lumii, revăzându-și, aievea, întregul șir de strămoși care i-au precedat nașterea, înscriindu-și existența în veșnicie.”³¹

Transformarea se face în spirit. Inconștientul nu mai este o genune adâncă și terifiantă, ci o cale spre înțelepciune (asociată tot ca în basme, cu bătrânețea). Eroul capătă puteri neștiute, iar morunul se dovedește a fi „răs

²⁷ V. Voiculescu, op. cit., p. 41

²⁸ Idem, p. 42

²⁹ Idem, p. 42

³⁰ Idem, p. 42

³¹ Ovidiu Ghidirmic, *Proza românească și vocația originalității*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988, p. 84

-strămoșul său.”³² „Urcase din alte lumi de ape, de departe, se altoise cu băștinașii și întemeiasă între brațele fluviului neamul cel tare al Aminilor. Le dase lege: să nu se atingă de moruni. Apoi pierise fără urmă într-o furtună.”³³ Peștele i se înfățișează drept o creatură magică, colosală: „E așa de uriaș că nu-l încap bolțile. În pânțele lui strălucesc aștrii înghițiți.”³⁴ Toate acestea trimit spre anistorie, spre un timp asociat beatitudinii începuturilor: „Acum înțelegea deplin: viață nu este nici ziua de azi, nici mâine, nici anul întreg. Vieții adevărate îi este de ajuns clipa, clipa plină în care pumnul destinului tescuieste timpul într-o lacrimă, ca de spirit.”³⁵ „În lumina de matostat bătut cu stele, fundul bulboanei era un adânc paradis regăsit ... în care el intra, lăsând afară timpul, ca pe o slugă, să-l aștepte.”³⁶

Amin transcende din lumea reală într-o altă lume, spirituală, ancestrală, se reintegrează legilor universale ale existenței umane. Pescarul apare în final ca un personaj fabulos care, împreună cu totemul său, se avântă, printr-o sinucidere rituală, într-un fel de călătorie în timp, spre momentul genezei: „Și alaiul fabulos al peștilor se desfășură triumfal, la mijloc cu morunul fantastic înconjurat de cetele genunilor, ducând la piept pe strănepotul său, pescarul Amin, într-o uriașă apoteoză către nepieritoarea legendă cosmică de unde a purces, dintotdeauna, omul.”³⁷

Lostrîța, scrisă în 1947, a fost inclusă în volumul *Iubire magică*. Mitul lostrîței poate fi pus în legătură cu acela al sirenelor sau al Ondinei germanice și scandinave, zâna apelor care îi atrage pe pescari și-i duce în adâncuri. Textul lui Voiculescu seamănă cu *Undine* a lui Friedrich Heinrich de La Motte-Fouqué, în care Undine, un spirit al adâncurilor, este adusă de torentul apelor lângă coliba unui pescar bătrân, care o adoptă. Strania făptură tânjește, visând iubirea cu un om, în scopul schimbării condiției regnului său acvatic. Cel ales este Huldbrand, un cavaler răătăcit prin pădure, cu care se însoțește, dobândind astfel suflet. Însă Huldbrand se îndrăgostește de o fată comună, Bertalda, cu care urmează a se căsători.

³² V. Voiculescu, op. cit., p. 45

³³ Idem, p. 45

³⁴ Idem, p. 45

³⁵ Idem, pp. 43-44

³⁶ Idem, p. 45

³⁷ Idem, p. 46

Undine, retrasă în adâncul apelor, în palatul ei de cristal, își plânge nefericirea. Ea reapare la nunta celor doi și își ucide fostul iubit, cuprins de un dor mai presus de puterile lui, cu un sărut. Varianta românească a ondinei o constituie știma apelor, o creatură din mitologia autohtonă, reprezentată fie ca o femeie albă și rece, cu sâni mari, fie ca un fel de sirenă, jumătate om, jumătate pește, căreia îi place să atragă în adânc bărbații. Ea corespunde nimfei din mitologia greacă, având comportament similar: „Nimfele... Ele erau divinități ale apelor curgătoare, ale tuturor izvoarelor și fântânilor. Nu imaginația elenică le-a făurit; ele erau acolo, în ape, de la începutul lumii; grecii vechi le-au dat doar înfățișarea umană și numele. Ele au fost create de cursul viu al apei, de magia ei, de forța pe care o emana, de murmurul ei. Grecii le-au desprins doar din elementul cu care se contopeau. O dată desprinse, personificate, investite cu toate prestigiile acvatice, ele și-au dobândit o legendă, au intervenit în epopee, au fost solicitate de taumaturgie. [...] Nimfele mai sunt primejdioase și în alt chip; la miezul zilei, în toiul căldurii, ele tulbură mintea celor care le zăresc. Amiaza este momentul epifaniei nimfelor. Cel care le vede cade pradă unui entuziasm nimfoleptic. [...] De aceea se recomandă ca la miezul zilei să nu te apropii de izvoare, de fântâni sau de umbra unor anumiți arbori. [...] În toate aceste credințe stăruie virtutea profetică a apelor, deși cu inevitabile contaminări și afabulații mitice. Ceea ce stăruie, îndeosebi, este sentimentul ambivalent de teamă și atracție față de apele care dezintegrează («fascinația» nimfelor aduce cu sine nebunia, abolirea personalității) și germinează totodată, careucid și ajută nașterile.”³⁸

Voiculescu diluează și complică mitul totemic prin implicații erotice, iar din punct de vedere al formei, narațiunea se apropie mai mult de categoria basmului. Elementul perturbator nu e perceput cu neliniște, ci este înscris în cotidian. „Foamea de fabulos naște, deci, povestirea. Voiculescu o tratează, în orice caz, în modul lui Creangă, punând miraculosul în condițiuni omenești. În interiorul acestui basm repovestit realist există un sâmbure fantastic care introduce în narațiune un al treilea plan, tulburând pe cele dinainte (planul real și cel supranatural). E vorba de

³⁸ Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, editura Humanitas, București, 1995, p. 167-168

apariția fetei (întruparea dorinței erotice) și bănuiala, neexprimată, că ea ar putea fi lostrița însăși.”³⁹ Astfel, existența diavolului cu ispitele sale este statuată de la început ca o certitudine, din primele rânduri plonjând direct în miraculos: „Nicăieri diavolul cu toată puița și nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul de baltă, se știe, este nelipsit dintre oameni și cel mai amăgitor. Ia felurite chipuri: de la luminița care pâlpâie în beznele nopții și trage pe călătorul rătăcit la adânc, până la fata șuie care se scaldă în vultori și nu-i decăt o știmă vicleană, cursă pusă flăcăilor neștiutori ca să-i înece. Pe Bistrița, Necuratul rânduise de multă vreme o nagodă cu înfățișare de lostriță.”⁴⁰

Aceasta este o alcătuire hibridă, cu cap de somn, trup de șalău și piele de păstrăv, care își poate schimba înfățișarea. Când se odihnește pe nisip, ea pare o „domniță lungită la soare.”⁴¹ Aceasta este prima asociere semantică pește-femeie.

Lostrița a ademenit în mrejele ei, înecându-i, pescari iscusiti, copii neștiutori ori flăcăi tulburați de frumusețea sa. Socotind-o vrăjită, oamenii o ocolesc ca pe o piață rea. Numai Aliman, protagonistul, nu crede în basme și râde când i se vorbește de știme preschimbate în lostrițe. Ciudata ființă i se arătase și lui. O dată a și prins-o în undiță, dar flăcăul nu vede în ea o întruchipare demonică, ci o sălbăticiune oarecare. Într-o zi a luat-o în brațe, dar ea l-a lovit cu coada și i-a scăpat „cum îi scapă duminica câte o zvârlugă de fată la horă”⁴², simbol al absolutului care pare că i se refuză. Este a doua apropiere pește-femeie pe care o face scriitorul.

Din această poveste de vânătoare se naște treptat o poveste de dragoste între om și pește. De când a prins în brațe trupul lunecos, Aliman a rămas vrăjit. El simte permanent în brațe povara și forma ei, ori o dezmierdare, „ca un gust de departe al lostriței.”⁴³

Fermecat de lostriță, pleacă într-un sat, la un vraci bătrân, mare descântător de pești și stăpân al apelor, unde se leapădă de credința în

³⁹ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol.1, editura Litera, Chișinău, 1997, p. 212

⁴⁰ V. Voiculescu, op. cit., p. 47

⁴¹ Idem, p. 47

⁴² V. Voiculescu, op. cit., p. 48

⁴³ Idem, p. 48

Dumnezeu. În schimbul credinței sale, vrăjitorul îi dă un totem: o lostriță de lemn descântată și vrăjită, „aidoma de șuie și frumoasă ca cea de pe Bistrița. Vopsită la fel cu aur și argint și stropită cu picățele galbene ruginii. Era alcătuită din două jumătăți care se îmbucau una-ntr-alta, cu scoabe. În mijlocul gol al închipuirii, după ce a frecat-o peste tot cu lapți de lostriță și buruieni de apă, a ascuns un alt peștișor mai mic, tăiat dintr-un corn de cerb: ca să-i dea cumpăneală în apă și s-o cârmuiască. Toate au fost vrăjite, descântate și afierosite după străvechi noime și îndreptare ale magiei pierdute și uitate de ceilalți.” ⁴⁴ Nu trebuie trecut ușor peste cuvântul *lapți*. Aici, în context, el simbolizează lichidul seminal și caută, evident, să sugereze finalitatea erotică a actului mângâie. Intervenția vrăjitorului estompează legătura cu realitatea, împingând povestirea într-o zonă halucinantă, magică. La ora întâlnirii duhurilor, în miez de noapte, „cu luna în pătrar” ⁴⁵, Aliman intră gol în râu cu lostrița vrăjită, spune descântecul învățat, prin care se leapădă de lumea lui Dumnezeu și dă drumul „păpușii cu chip de lostriță” ⁴⁶ în Bistrița. Pactul dintre flăcău și diavol trimite la mitul faustic (și Faust o vrea pe Margareta), având același scop al împlinirii idealului în iubire și, în același timp, de a ieși din limitele condiției umane.

Efectul vrăjii nu întârzie. A doua zi apele involburate ale Bistriței aduc pe o sfărâmatură de plută o fată frumoasă leșinată.

Evenimentul pendulează, ca și în episoadele anterioare, între faptul real și cel extraordinar, senzațional, miraculos, menținând echivocul, ambiguitatea percepției. Întâmplările se desfășoară normal, ca la orice mare viitură, dar au și ceva surprinzător, care pune pe gânduri, care incită intuiția fantasticului. De exemplu, comportamentul restului de plută, care se smulge din fierbătoare și vine cât ai clipi ținută la mal, sub picioarele lui Aliman, este ciudat. Un alt fapt ieșit din comun este chipul fetei pe care Aliman o scoate în brațe dintre sfărâmături, cu atribute normale, dar și cu trăsături generatoare de suspiciuni : „Oamenii vedeau cu uimire cum se zbicesc repede straietele pe ea, iia, fota, opincile, ca și când n-ar fi fost udă niciodată. Au mai băgat de seamă că are părul despletit pe umeri ca niște

⁴⁴ Idem, p. 51

⁴⁵ Idem, p. 51

⁴⁶ Idem, p. 51

șuvoaie plăvițe resfirate pe o stană albă. Ochii, de chihlimbar verde-aurii cu strelici albastri, erau mari, rotunzi, dar reci ca de sticlă. Și dinții, când i-a înfipt într-o coajă de pâine întinsă de Aliman, s-au descoperit albi, dar ascuțiți ca la fiare.[...] Era frumoasă, cu chipul poate cam bucălat, șuie, cu trupul lung, mlădios și despicătura coapselor sus ca la buni înotători.”⁴⁷ Înfrățirea ei de ansamblu, frumoasă, e uimitor de asemănătoare cu aceea a lostriței năzdrăvane. Se pune întrebarea cine e ființa venită cât ai clipi la picioarele lui Aliman? E o fată reală, din susul apei, gata să se înece, sau e o metamorfozare a lostriței misterioase și mult râvnite? Textul ne îndeamnă să o considerăm și una, și alta, pentru că întreține, magistral, echilibrul între real și fantastic, cu fireștile balansuri, când într-o parte, când în cealaltă. Ambiguitatea structurală a discursului narativ întreține, în pragmatica lecturii, ambiguitatea percepției, înlesnind transcenderea planului real înspre miraculos și fantastic. Dragostea atât de încinsă dintre Aliman și fata șuie, cu trup mlădios și coapsele despicate sus ca la buni înotători, este pusă astfel sub semnul întâmplărilor dincolo de fire, aproape fără să ne dăm seama. Flăcăul însuși uită „dintr-o dată de lostriță și de vrăji”⁴⁸, pentru că fata cu dinți ascuțiți ca la fiare se aseamănă prea mult cu făptura din ape. Și poate că, în vârtejul dragostei, era chiar ea, lostrița.

Iubirea celor doi (Ileana și Aliman) e sălbatică, amețitoare, delir al cărnii, și al simțurilor, reintegrare păgână în natură: „Ziua stăteau închiși în casă ori umblau alintați prin păduri. Noaptea ieșeau la Bistriță, ținându-se după gât. Se scăldau cu nesaț, goi amândoi, până îi prindea zorii. Apele se făceau pe rând de aur, de argint și apoi albastre, învăluindu-i tănuitoare.”⁴⁹ Fericea le este însă brusc întreruptă de apariția mamei fetei, întruchipare la rândul ei a forțelor primordiale. Aceasta are și alte atribute, care neliniștesc și intrigă lumea. Ea întreținuse legături oculte cu Satana, cândva, iar sătenii o alungaseră cu pietre. Despărțirea fetei de Aliman este, ca și apariția ei, o întâmplare vrăjitoarească, în fața căreia flăcăul rămâne, prost, cu mințile parcă luate. La șovăielile fetei, maică-sa îi șoptește la ureche „niște vorbe care parcă o adormiră. Aliman, dat la o parte cu mâna, sta

⁴⁷ V. Voiculescu, op. cit., pp. 51-52

⁴⁸ V. Voiculescu, op. cit., p. 52

⁴⁹ Idem, p. 52

prostit, gol de puteri ca o armă descărcată și până să-și vină în fire, femeia cu prada era departe.”⁵⁰ Se observă că și Bistriceanca este un personaj ambiguu, misterios. Oricât a căutat-o Aliman, tot nu i-a mai dat de urmă. Plecarea lor îl golește pe erou de suflet și de puteri, un semn în plus al legăturii de sânge și spirit cu natura.

O fată mai îndrăzneță din sat „l-a îmbrobodit ușor”⁵¹ și se logodește cu ea, fixându-se și nunta. În noaptea de dinaintea nunții plouase, iar Aliman visează că se însoară cu lostrița și că îl cunună bătrânul vrăjitor: „Ea sta dreaptă lângă el, înălțată pe coada ca două pulpe gata să se despică, și-și rezema capul bucălat de al lui.”⁵² Postura lostriței din vis, cu notele ei de o senzualitate debordantă, fascinează mirele în așa măsură încât Aliman transgresează planul nunții reale, trăind euforia nunții din vis. Naratorul assemblează relatarea în așa fel încât cititorul nu e în stare să-și dea seama dacă „rachiul curgea gârlă”⁵³ în nunta din vis sau în nunta reală. Cele două planuri interferează, ridicând ambiguitatea percepției la maximum (ceea ce și constituie izvorul și condiția definitorie a fantasticului). Vestea că lostrița vrăjită s-a arătat iar, care cade, pe neașteptate, în planul nunții reale, precipită instalarea în extraordinar. La această veste, Aliman se deșteaptă „ca dintr-un somn adânc”⁵⁴ (din care somn, din acela al visului, sau din acela al nunții reale?) și pornește, nebun, spre râu, unde, chemat de ochii nălucitori ai lostriței, se aruncă în ape, cu brațele întinse spre vietatea vrăjită. De remarcat faptul că cele două planuri, datorită tehnicii narative ambiguizante, comunică între ele într-un mod foarte original, pe întregul parcurs al narațiunii, dar, în mod deosebit, în acest fragment, unde planul real se insinuează în planul nereal și, invers, ca într-o bandă a lui Moebius: Aliman, în cadrul nunții reale, rememorând un vis, se transpune într-o nuntă visată, este readus, apoi, în plan real de vestea apariției lostriței râvnite, pentru ca să plonjeze într-o serie de acțiuni amestecate, real-fantastice cum ar fi alergarea nebună spre râu, întâlnirea fascinantă cu

⁵⁰ Idem, p. 53

⁵¹ Idem, p. 53

⁵² V. Voiculescu, op. cit., p. 53

⁵³ Idem, p. 53

⁵⁴ Idem, p. 54

lostrița, chemarea acesteia, răspunsul lui Aliman: „Iată, vin!”⁵⁵ și saltul în apa mânioasă, „care s-a pecetluit deasupra lui pentru totdeauna.”⁵⁶

Sfârșitul povestirii nu anulează „realitatea” lostriței. Ea există și va exista mereu, ademenitor „întinsă la soare în calea flăcăilor aprinși și fără minte”⁵⁷ care vor repeta întocmai povestea lui Aliman, dacă vor crede. Astfel, față de *Pescarul Amin* unde peștele era un animal mistic, amintind de semnificațiile lui creștine, în *Lostrița* este o întrupare a senzualității și erotismului.

Lacul rău a fost scris în 1947. Protagonistul narațiunii, Gheorghieș, se aseamănă inițial cu Amin și Aliman. Nașterea sa este învăluită în miraculos: deoarece nu i se cunoaște tatăl, lumea bârfește, spunând că maică-sa l-ar fi făcut cu „zmeul lacului.”⁵⁸ Flăcăul se află într-o relație privilegiată cu mediul acvatic: „El se afla în slujba lacului de când venise pe lume [...]. Pentru el apele aveau slăbiciune. I se deschideau totdeauna fără împotrivire și-l primeau cu îngăduință. Nu-l apucau niciodată vijelii nebune stârnite din senin, cum se întâmpla multora, nici nu-i piereau mlăjiile și cârligele furate de paznicii străfundurilor. Cu el pescuiai fără primejdie pește mare și frumos din avuțiile fără număr și seamăn ale lacului. Căci el sta cuminte sub oblăduirile iezerului, supus la toate rânduielile, ca un fecior neîntinat și ascultător.”⁵⁹

Lacul lângă care locuiește Gheorghieș nu este unul obișnuit. Se comportă ca o ființă vie ale cărei obiceiuri pescarii de pe maluri le-au învățat și le transmit mai departe din generație în generație: „Bântuit de duhuri și vârtejuri lăuntrice, lacul se știa că e fără fund, lac rău: înhață - și ce apucă nu mai dă drumul. La față se arată curat și ademenitor. Dar numai la câteva palme dedesubt mișună o plasă vie de brădiș lacom, răsfirat ca o nesfârșită caracatiță, care te prinde și te încâlcește fără putință de scăpare [...]. Lacul rău își avea tainele lui venite din vechi veleaturi, pravile pe care pescarii le țineau din moși-strămoși cu smerenie. Nu era îngăduit să-i calci anume

⁵⁵ Idem, p. 54

⁵⁶ Idem, p. 54

⁵⁷ Idem, p. 54

⁵⁸ V. Voiculescu, op. cit., p. 82

⁵⁹ Idem, p. 82

locuri, mai ales mijlocul, care sta ca un iezar aparte, miez negru, viu, unde vine de ape groase ca pe picior zbucnite din alte tărâmurî bulbuceau în afunzişuri, primenindu-l neconţinut cu rotiri de unde când calde, când îngheţate. Peste alte colţuri de pe faţa lui întunecată stau puse legături şi oprelişti care nu se ridicau decât la anume zile, după datine şi rânduieli bătrâne. Şi numai de către oameni care cunoşteau cuviinţele şi se înfăţişau cu îmbunări şi descântece. Lacul nu suferea urâciunea sub nici un chip. Ucigaşii, nelegiuîţii, bolnavii care i-ar fi pângărit apele erau apucaţi fără veste şi înghiţiţi. Trebuia să-i ştii toanele, să-i respecti năravurile, să-i pricepi gândurile ca să te lase să-l tulburi şi să-ţi dea slobozenie să umbli în visteriile lui cu peşte.”⁶⁰ Mai ales duminica „era cu asprime oprit să tulburi odihna lacului şi să-l înfrunţi.”⁶¹ Ideea că lacul are suflet şi cere, la rândul său, tribut în suflete, denotă o gândire arhaică.

În momentul în care Gheorghieş părăseşte meleagurile natale, se transformă într-o cu totul altă persoană. Ne aflăm aici parcă în plin sămănătorism. De fapt, Voiculescu vrea să atragă atenţia în legătură cu influenţele malefice pe care civilizaţia le-ar avea asupra fiinţelor primare: întors din armată, flăcăul este „schimbat, îngâmfat, năbădăios, năravit la băutură şi neruşinat cu femeile. Nu mai ţinea datinile, călca opreliştile.”⁶²

Într-o duminică (zi aleasă nu întâmplător), aflat la horă şi încins de băutură şi de prezenţa femeilor, eroul face un pariu nebunesc, că poate să treacă lacul înot. Bineînţeles că lacul nu acceptă, iar flăcăul se îneacă. Gheorghieş încalcă datinile, nu respectă opreliştile, iese din cercul protector şi este pedepsit. Lacul (primitor până atunci) îl înghite şi îl închide ca într-un cavou.

Mama lui roagă autorităţile să-i găsească trupul băiatului, dar nici un element al lumii moderne, nici năvoadele, nici cângile, nici dinamita, nu-i pot aduce corpul la suprafaţă. Apare atunci, ca în multe alte povestiri voiculesciene, un păstrător al vechilor eresuri. Este vorba de bătrâna vrăjitoare Savila, pe care sătenii o uitaseră, „strămoaşa satului”⁶³, în vârstă

⁶⁰ V. Voiculescu, op. cit., pp. 81-82

⁶¹ Idem, p. 83

⁶² Idem, p. 82

⁶³ Idem, p. 85

de 120 de ani. Ea le explică sibilinică că „Trebuie să încercăm altfel, să luăm urma sufletului. Că sufletul se află și răspunde mai ușor ca trupul. El ascultă de chemare și rugăciuni. Și trebuie îmbunat lacul.” ⁶⁴ Ajutată de preot Savila face un ritual în care credința și magia se împletesc deopotrivă „că trebuie sfințite crucea și prescura dată pomană apelor de sufletul mortului. Să fie și iezorul mulțumit cu ceva și să se îndure.” ⁶⁵ Prescura este așezată pe apă de o fată și un băiat, vrăjitoarea descântă, făcând și semnul crucii, iar niște peștișori, apăruți ca prin farmec la suprafața apei, duc ofranda spre locul unde, în adâncuri, se află trupul lui Gheorghieș. „Leșul a fost săltat în luntre. În locul lui a rămas zălog acolo, tot mai afundată, azima sufletului.” ⁶⁶ La vederea cadavrului, „verde-vânat, năucitor de umflat, hâd, forfecat de raci” ⁶⁷, pe care lacul se răzbunase crunt, lumea din jur rămâne îngrozită.

O altă categorie de povestiri o constituie cea care are în centru mitul zoomorfic. Este vorba de *Ultimul berevoi și În mijlocul lupilor*. În cazul lui Voiculescu mitul, care s-a dezvoltat din spațiul miraculos al folclorului, este convertit în simbol, în practici și ritualuri magice, în datini cu aspect paradigmatic, arhetipal. Povestirile sale cu aspect mitic se desfășoară la granița dintre două lumi: lumea arhaică, mitică prin excelență și lumea modernă, raționalistă, cu un orizont limitat și cu reflexe ale unei orientări prozaice.

Ultimul berevoi datează din 1949. Povestirea se desfășoară după scenariul obișnuit al narațiunilor fantastice voiculesciene, debutând cu un prolog urmat de întâmplarea propriu-zisă și încheindu-se cu un epilog în care se păstrează sau chiar se amplifică ambiguitatea întâmplării. Naratorul începe să povestească rar, pe îndelete, și abia după ce consideră că atmosfera și cadrul au fost create, intră în acțiune. Totul se petrece într-o vreme în care „Plouase mult cu sânge și vremile veneau roșii și-nvolburate.” ⁶⁸ Sunt primele cuvinte ale textului, introducând cititorul într-un timp mitic și tragic. Narațiunea este plasată într-un moment de criză a timpului,

⁶⁴ V. Voiculescu, op. cit., p. 85

⁶⁵ Idem, p. 86

⁶⁶ Idem, p. 88

⁶⁷ Idem, p. 88

⁶⁸ Idem, p. 89

când se întâmplă multe grozăvii care perturbă viața oamenilor: „Prin cețurile piscurilor se arătau vedenii fantastice. Umbre de uriași călcau pe babilonii de nori puhavi. Din negurile oarbe, năboind noianuri pe văi, se desfăceau deodată pale ce cotopeau turmele, amețeau ciobanii, și, urcând înapoi, luau cu ele, pradă, două- trei vite răătăcite.” ⁶⁹

Locuitorii mai multor sate „de sub brâul Sturului” ⁷⁰, disperați că un „urs jăcman, dedulcit la carne” ⁷¹ le împușina turmele, se hotărăsc să apeleze la un bătrân solomonar: „Hărțuit de popi, prigonit de învățători, târât de doftori pe la judecăți, ajuns de hula tineretului, ca să scape, se-ngropase de viu în hobaia asta, unde, lepădându-și numele, trăia sihăstrit, cu câteva oi, o vacă și-un cârd de găini la un loc. Își tăinuia cu mare grijă meșteșugul. Puținii cari-l mai cunoșteau îi ziceau «moșul cu căciulă-mpletită». Atâta știau despre el, că, vară-iarnă, poartă un fel de scufă țuguiată, împletită gros din fir de lână, ca un ciorap lucrat în iglițe.” ⁷² „Naratorul atrage atenția că personajul e bătrân, foarte bătrân, «fără nume». Se poate deduce că termenul «berevoi» e un regionalism care numește meșteșugul solomonarului și de aici supranumele lui. Cuvântul arhaic are rezonanță slavă și s-ar putea să derive din «beregovoi», om trăitor la margine, în singurătate, ca orice magician. Sufixul din structura substantivului indică un augmentativ semnificativ pentru mentalitatea colectivității care sporea proporțiile salvatorului.” ⁷³

Primind orgolios cererea sătenilor, solomonarul se gândește trufaș că roata s-a întors și a venit vremea să-și arate puterea magiei. Bătrânul va domina oameni și animale, în el fiind ultima speranță a sătenilor. În încercarea de a stăvili furia munților și a fiarelor, el apelează la o multitudine de datini străbune, se întoarce în preistorie, căutând să înlăture orice urmă a civilizației moderne, tot ce nu are a face cu puritatea începuturilor: „Întâia treabă a fost să stingă focul târlei, foc nou, aprins cu amnar ori chibrit. A ațâțat vechiul foc, focul viu, singurul care are trecere la duhuri.” ⁷⁴ Focul,

⁶⁹ V. Voiculescu, op. cit., p. 89

⁷⁰ Idem, p. 89

⁷¹ Idem, p. 89

⁷² Idem, p. 90

⁷³ Elvira Sorohan, *Utopia magicianului, România literară*, nr. 44, 2002

⁷⁴ V. Voiculescu, op. cit., p. 91

descrie ca vechi și viu, devine participant în ritualul bătrânului: „Scânteia care-l zămislește ca pe un copil, trebuie să țâșnească, sămânță vie, dintr-o sfârlează de lemn tare, frecată într-o găurică scobită în alt lemn mai slab.” ⁷⁵ Născut, ca un copil, din pânțele lemnului, focul tămăduitor cuprinde aluzii spre actul concepției, dar și sexuale în același timp. El va trimite scânteii de curaj și putere sub mâna dibace a solomonarului. Ca descântecul să aibă efect, toate obiectele trebuie să fie pure, neîntinate de mâna omului, iar uneltele de fier sau din alte metale trebuie ascunse cu grijă, căci oamenii trebuie să-și regăsească curajul preistoric de vânători fără a apela la ajutorul obiectelor fabricate: „Lumea muntelui se întorcea înapoi la era lemnului și la vârsta pietrei.” ⁷⁶

Acum magia poate începe. Bătrânul vrăjitor îi supune pe ciobani unui întreg ritual, menit să redea bărbăția, curajul, atât oamenilor cât și vitelor. „Bărbații și numai ei, sunt chemați să participe la un ritual ale cărui taine le rămân necunoscute. Magia e un act individual al celui care posedă *qualitas occulta* de a-i manipula pe ceilalți angajați în scenariu.” ⁷⁷ Unchiașul purtător al cușmei năzdrăvane, la originile căreia stă căciula sacră a vechilor daci, săvârșește un cult regenerativ. Demnă de remarcat este funcția morală atribuită ritualului. Participanților la magie vrăjitorul le cere o puritate desăvârșită în timpul desfășurării întregului ceremonial, adică „să se păstreze curați, să nu ocărăască, să nu pomenească de diavol, să nu se atingă de rachiu sau de tutun, să nu pângărească cumva cu vreo vită.” ⁷⁸ Solomonarul, ajutat de scântecul focului și de arderea părului de urs și de lup, vindecă, prin descântecul, spaimile: „unchiașul chemă în ajutor duhul marelui taur al muntelui, bătrânul arhitaur, străbunul celor de azi, care să dea tărie urmașilor.” ⁷⁹ Ciobanii vor da piept cu ursul închipuit, vor învinge, vor călca în picioare, îmbrăcați în piei de taur, blana ursului fioros, blană ce are și ea un rol simbolic, căci, învinsă de așa-zișii tauri, ea va trebui să se dea bătută și în fața vitei adevărate. Cimpoiul va desăvârși vraja, „o

⁷⁵ Idem, p. 91

⁷⁶ Idem, p. 92

⁷⁷ Elvira Sorohan, art. cit.

⁷⁸ V. Voiculescu, op. cit., p. 92

⁷⁹ Idem, p. 94

gâlgațură sălbatică”⁸⁰ smulsă din pânțele acestuia pornind dansul halucinant al ciobanilor. Ca un ultim act în acest ritual, „văcarii își primiră din mâna vraciului bâtele descântate”⁸¹, semn al puterii și al bărbăției, „frecate cu unsoare magică”⁸², pe care „fiecare și-o înălța pe rând în pâlپările dimineții, care se răsfrângeau în lemnul lucios ca-ntr-o făclie.”⁸³ Făclia este din nou simbol al focului dominator, aducător de curaj pentru ciobani și de spaimă pentru fiare. Bătele, simbol al puterii, izbesc cu furie blana ursului, semn că au învins, cel puțin la nivel ideatic, forța acestuia. E un dans sălbatic, al stăpânitorilor lumii, al neînfricaților apărători ai vitelor, un dans al cuceritorilor care știu că de acum înainte nimic nu le va mai sta în cale, un dans ce amintește de triburile ce slăvesc fiarele înainte de a porni la vânătoare.

Ritualul însă pare să nu mai aibă efect într-o lume în care magia a fost uitată, în care nici dobitoacele nu par să mai știe ce înseamnă curajul, nu par să-și aducă aminte de vremuri imemoriale când stăpâneau locurile: „Magia se istovise în om. Puterile ei se strămutaseră în fier și în oțel.”⁸⁴ Într-un ultim gest disperat, bătrânul își pune viața în mâinile taurului care pare să aibă nevoie de o provocare adevărată, nu de un simulacru. Îmbrăcat în blana de urs, vraciul își înfruntă moartea, în numele magiei care trebuie să cuprindă din nou pe om și animal deopotrivă. El aruncă blana de urs în coarnele taurului. Acesta, înfuriat, se dezlănțuie și pomește cu întreaga turmă după el, oprindu-se abia departe, la o margine de prăpastie, după ce l-a călcat și l-a zdrobit în picioare pe cel ce încercase să reînvie spiritul magic, pe ultimul Berevoi: „acolo taurul a fâlپăit într-un corn căciula împletită smulsă din capul vrăjitorului, arătând-o cu fală muntelui, ca să se știe că de acum înainte nimeni nu-i mai poate sta împotriva.”⁸⁵ Este semnificativ faptul că taurul poartă în coarne căciula bătrânului, semn că puterea este acum a lui, că magia s-a săvârșit, și că acum el e stăpânul absolut al vitelor și al muntelui: „Și, măreț, bucioma din beregata-i de oțel

⁸⁰ Idem, p. 95

⁸¹ Idem, p. 97

⁸² Idem, p. 97

⁸³ Idem, p. 97

⁸⁴ V. Voiculescu, op. cit., p. 101

⁸⁵ Idem, p. 102

în tuspătru zări că el, taurul Sturului, a răpus fiara cea mai grozavă, pa omul-urs, cel din urmă apărător al vitelor, pe ultimul Berevoi.”⁸⁶ Moartea ultimului solomonar este, desigur, simbolică. Odată cu el dispar toate tehnicile ritualice, toate descântecele, toată vraja. Ceva din puterea sa va fi preluată de cei descântați, de cei care vor purta însemnele magiei: taurul și ciobanii. Ei vor duce mai departe povestea ultimului vrăjitor, a celui care va trece, prin vrajă, de partea munților, a negurilor și a fiarelor.

O interesantă analiză asupra povestirii oferă Elvira Sorohan. Aceasta e de părere că textul poate fi citit și ca o aluzie la situația politică a deceniului cinci: „*Ultimul berevoi* e o proză simbolică al cărei sens subiacent se relevă, paradoxal de simplu și totuși încă netrimis la istoria anilor când a fost scrisă. Ce putea să semnifice, în 1949, debutul de-a dreptul apocaliptic al povestirii, decât amenințarea comunismului? Viziunea terifiantă se compune unitar din sintagme cu subînțeles, creatoare de atmosferă imposibilă, din care nu se poate ieși decât pe calea magiei, un fel de magia desperatorum, ca ultimă soluție: «plouase mult cu sânge», «vremurile veneau roșii», «moșierilor li se stărpise până și sămânța», băștinașilor li se «ridicase și cea din urmă țeavă de pușcă», «bestiile se înmulțiră nestingherite». Dar, spaima cea mare e provocată de pagubele imense aduse de «o boală de urs jăcman», un prădător asasin, asimilat Necuratului, până într-atât de neputincioși în fața lui se arătau localnicii. Anagrama substantivului (urs) dizolvă de la început alegoria și astfel referința istorică se dezbracă de ficțiune, iar lectura e prevenită să decodifice continuu. În plan simbolic era vizat pericolul aridizării, al pustiirii pământului natal. Un astfel de text, spre a i se pătrunde sensul ocazional, își revendică un cititor rafinat? Nu, ci numai unul inițiat asupra istoriei povestite sub camuflaj.[...] Scenariul simbolic al povestirii trebuie citit în subiacent, pentru că fantasticul nu e niciodată adus pe de-a-ntregul la vedere. E mai curând sugerat, aici vizând absurdul implicat în sacrificiul de sine, gest prometeic adaptat, din care tragicul nu este exclus. Disparația magicianului confirmă adevărul că utopia rămâne utopie nu este transformată în act. A trebuit ca el să moară spre a nu muri utopia.”⁸⁷

⁸⁶ Idem, p. 102

⁸⁷ Elvira Sorohan, *Utopia magicianului, România literară*, nr. 44, 2002

Un alt solomonar, de data aceasta un fel de licanthrop, este protagonistul narațiunii *În mijlocul lupilor*, scrisă în 1947. Tehnica folosită este aceea a povestirii în ramă. Este prezentat mai întâi cadrul, un metatext de atmosferă, de integrare subtilă a cititorului într-un spațiu ce alunecă pe nesimțite în fantastic. Rama inițială, revenită simetric în final, este însă esențializată la maximum, marcând numai prezența naratorilor și a ascultătorilor, fără nici un detaliu spațial sau temporal, atmosfera povestirii creându-se numai din conversația pe teme de vânătoare, consemnată de un narator abstract, care mai târziu cedează rolul narativ unui magistrat, adevăratul erou al povestirii.

Gazda acestei șezători insolite și alți câțiva interlocutori deplâng realitatea arhaică dispărută a unei lumi populate cu vraci, solomonari, personaje misterioase care și-au pierdut vechile puteri magice: „vânătoarea trebuia să se transforme în arta supremă, știință și magie totodată, tehnică și cultură, și încordare de energii, cu simulacre și ritualuri magice, desfășurate pe ariile altarelor, așa cum arată toate scenele zugrăvite în peșterile preistorice. Sau cum se mai practică la sălbăteci de azi [...]. Și gândurile noastre, înfiorate, se întorceau înapoi pe părțile deschise de oamenii paleoliticului, la cavernele cu oase de urși și lei prohodite de magii clanului în incantații și vrăji.”⁸⁸

Narațiunea propriu-zisă începe când un magistrat cere „îngăduința să ne spuie o întâmplare de-a lui, căreia de-abia acum îi găsește rostul și îi înțelege legăturile.”⁸⁹ Fiind în tinerețe judecător de pace într-o zonă de munte, el descrie mai întâi un ținut idilic, în care își proiectează insolita întâmplare cu un personaj misterios, jumătate om-jumătate lup, supranumit Luparul, având puteri magice asupra lumii animale. Atmosfera locurilor este fantastică și enigmatică: „Ape furioase sfâșiaseră odinioară pământul și râpi imense cu straturi culcate de humă vânăată, vărgată cu gresie albă, dau o impresie de arhaism și primitivitate tulburătoare. Nicăieri n-am mai văzut cer sfâșiat de apusuri mai adânci și mai misterioase, prin care se scurgea, galben, peste meleaguri încremenite în vechime, parcă

⁸⁸ V. Voiculescu, op. cit., pp. 103- 104

⁸⁹ Idem, p. 104

sângele melancolic al unor ere de mult încheiate în restul lumii...”⁹⁰ Acolo, în guri de peșteri, se aflau „osemintele trecutului”⁹¹ și toate relicvele ce aduceau aminte de vechimea oamenilor care gândeau încă instinctiv, după marea decădere survenită ulterior potopului.

Magistratul achită un om acuzat că vânase fără permis și care fusese surprins de jandarm în timp ce jupuia o căprioară. Motivarea achitării este simplă: fapta nu era practic un braconaj, pentru că animalul nu fusese străpuns de gloanțe, ci avea urme de colți de animale prădătoare înfipti în blană. Satul, bântuit de eresuri, nu este de acord cu decizia judecătorului, pentru că omul este văzut ca un solomonar și, în acest caz, „lupii au lucrat pe socoteala lui.”⁹² Omul în cauză era Luparul: „I se spunea Luparul și era privit ca o urâciune a lumii.”⁹³ Acesta seamănă întrucâtva cu ultimul Berevoi. Și el stăpânește arta descântecelor și a magiei, chiar oamenii din sat numindu-l „vrăjitor de lupi, pe care îi supunea și-i folosea cu farmecele și magia lui, ca un stăpân.”⁹⁴ Mai trebuie precizat faptul că, în societățile arhaice, șamanul era venerat și respectat cu religiozitate de toți membrii comunității, el nu era exilat la periferia ierarhiei sociale, cum se întâmplă cu șamanul voiculescian, Luparul. Acesta din urmă este transformat într-un excentric, pentru că lumea în care trăiește, aflându-se într-o perpetuă tranziție între spațiul arhaic și modernitate nu mai este capabilă să-și recunoască valorile religioase, să le sintetizeze în creații spirituale și să le conserve. Luparul trăiește într-o lume care, pierzându-și memoria s-a uitat pe sine, și-a pierdut propria legitimitate. El este cu certitudine un individ care poartă în sine nostalgia timpului armonios al începuturilor, nostalgia acelui timp când cei din neamul său reprezentau nucleul vieții spirituale pentru orice comunitate umană. Zidurile locuinței în care își duce existența Luparul amintesc de peșterile preistorice, pe care oamenii primitivi desenau fiare pentru a le putea îmblânzi sau vâna: „pe pereții văruiți cu alb, chipuri mari și mici de lupi, de cerbi, vulpi și mistreți zugrăviți unii cu

⁹⁰ Idem, p. 104

⁹¹ Idem, p. 104

⁹² Idem, p. 105

⁹³ V. Voiculescu, op. cit., p. 105

⁹⁴ Idem, p. 105

cărbune, alții cu humă roșie, în felurite înfățișări. Și în mijlocul acestor icoane, un om uriaș cu o bătă enormă, cu care-i mânia parcă. Contururile lui treceau dincolo și se lungeau pe tavanul scund ca ale unei zeități protectoare.”⁹⁵ Secretul luparului pare însă a nu se rezuma la simpla zugrăvire a sălbăticiunilor pe pereți, el pare a practica cu adevărat magia, căci locul este înșesat de idoli de lut schingiuiți în fel și chip, cu picioarele rupte sau chiar cu țepușe adânc înfipite în carnea de humă: „zării pe vatră și prin colțuri alte chipuri de fiare, plăsmuite din lut, astea erau mai grosolane, ca cele ce se vând pe la bălciuri... Unele se înfățișau șchioape, le lipsea câte un picior, altele cu găuri în coaste, cu țepușe înfipite în oblâncuri.”⁹⁶ Ca un leitmotiv, și luparul se va înarma doar cu o bătă enormă și își va înveli trupul „într-o sarică de piei sălbatice, cred de lup, din care zbugnea nesuferitul miros usturat, de care acum era plin tot omul.”⁹⁷ Băta, simbol falic al bărbăției și puterii și pielea de lup sau de urs sunt obiectele cele mai importante în lupta cu jivinele, ele apropie omul de lumea sălbăticiunilor, pe care o și domină în același timp. Mirosul neplăcut care-l învăluie pe lupar îl apropie pe acesta și mai mult de lumea fiarelor, de cei care par a-i fi semeni mult mai mult decât oamenii.

În noaptea Sfântului Andrei, pe o lună plină, „când lupii își primesc pentru tot anul merticul lor de prăzi. Fiecăruia i se sortește anume om, anume femeie, ori copil, pe care are voie să-l mănânce”⁹⁸, Luparul și magistratul pleacă împreună într-un loc anume, pentru ca cel dintâi să-i arate naratorului „meșteșugul său la lupi”⁹⁹, meșteșug ce constă în capacitatea acestuia de a înțelege graiul lupilor și de a putea trăi împreună cu aceștia. Urcat într-un copac magistratul asistă la o scenă ce-i marchează existența, căci Luparul într-adevăr avea darul de a se înțelege cu lupii, ba chiar mai mult, de a-i stăpâni. La sunetele scoase de acesta imediat în jurul arborelui se adună cinci lupi: „Cu gâturile încordate, cu ochii lucitori, ei scheunau ușor, printre dinți, cu gorgane și înflorituri pe diferite glasuri și

⁹⁵ Idem, p. 109

⁹⁶ V. Voiculescu, op. cit., p. 109

⁹⁷ Idem, p. 109

⁹⁸ Idem, p. 108

⁹⁹ Idem, p. 108

tonuri, în bemoli și diezi, întreținându-se cu omul care acum își modula în ritmuri scurte, sincopate melopeea lui ca la o ananghie, de la gravul cavernos la catifelatul de flaut, și acutul înfiorător al crimei. [...] lupii, mereu cu gâtlejurile în sus, își shimbau între ei locurile, se târau pe burtă, săreau în picioare, se porneau pe bocet, clănțăneau din dinți, dănțuind parcă așa cum le buciurma stăpânul.”¹⁰⁰ Pe parcursul reprezentației pe care o ține Luparul, magistratul se simte buimăcit și zăpăcit. La un moment dat cade din copacul în care era suit împreună cu Luparul, însă spre fericirea sa, solomonarul parcă zboară înaintea lupilor „cu bâta ridicată ca un sceptru și cu un urlet spăimântător.”¹⁰¹ Înfațișarea sa este inumană: „mi s-a părut enorm, cu sarica înfoiată și cu căciula moțată acoperind luna, care-i făcea pe margini un cearcăn în jurul capului. Din ochii căscați îi zburcea un fel de văpaie, ca și din mâinile întinse, mai ales din degete: un fel de materie fosforescentă, ca la licurici. Iar izul puternic, mirosul nesuferit de nimeni, și mai usturat, duhnea din el cu o tărie de neînvins.”¹⁰² Ca să-l salveze, Luparul apelează la un obiect cu încărcătură simbolică, sunetele scoase de acesta căpătând o însemnătate covârșitoare în jocul de-a viața și de-a moartea: „Lupii încremeniseră. Omul băgă din nou gura, acum vedeam bine, într-o oală și începu să scoată niște sunete din ce în ce mai scurte, mai poruncitoare, ca niște gâfâituri, gâlgâituri înăbușite de gâtlej sălbatec, la auzul cărora lupii, pleoștind cozile, începură să se tragă înapoi și să lărgească lațul dimprejurul nostru.”¹⁰³ Ce le spune oare Luparul prin intermediul ingeniosului instrument? Că el e stăpânul? Că el, omul, a deslușit și cele mai neînțelese taine ale fiarelor? Că el e mai marele lupilor, omul-lup, care devine intangibil prin vraja fosforescentă care îi acoperă ființa? Prin puterea sa de a domina fiarele, „magul primitiv devenea prin asta arhetipul lupului, marele lup spiritual de dincolo, dinaintea căruia hăitcul de rând se trage înfiorat, ca oamenii la apariția unui înger...”¹⁰⁴ Pentru magistrat, totul pare ca un vis a doua zi după întâmplare, însă

¹⁰⁰ Idem, pp. 110-111

¹⁰¹ V. Voiculescu, op. cit., p. 111

¹⁰² Idem, p. 111

¹⁰³ Idem, p. 111

¹⁰⁴ Idem, p. 113

durerea gleznei rănite este dovada că evenimentele au fost reale. Epilogul încearcă să ofere o palidă explicație științifică aventurii magistratului. „Văzând în practica luparului, înainte de toate, un exercițiu de voință[...], care ar sta la baza resorturilor magiei, naratorul[...] nu pune la îndoială valabilitatea actului în sine, condiția magiei nefiind anulată.”¹⁰⁵

Iubire magică, subintitulată „un sâmbure de roman”, a fost scrisă în februarie 1947. Tema – seducerea bărbatului printr-un act vrăjitoresc – „e în bună parte comună cu aceea din *Les Trois Grâces* de Mircea Eliade sau cu aceea dintr-o povestire a lui Bănulescu.”¹⁰⁶

Există la Vasile Voiculescu două categorii de personaje privite după felul în care se raportează la dragoste și ambele apar în *Iubire magică*: fascinatori (magneți ce-i atrag pe ceilalți într-un magic joc al seducției erotice) și fascinați (magnetizați de misterele iubirii, echilibrați aparent, dar subjugati de Eros tocmai pentru că instinctele ignorate și supuse rațiunii izbucnesc cu violență, sfidând-o). În permanenta confruntare dintre modern și ancestral, iubirea devine un mesaj venit din natură, care se impune însă, lăsând urme de neșters în viața eroilor. Aceste manifestări particulare pot fi încadrate în sintagma *iubire magică*. Dragostea echivalează vânătorul cu vânatul și prada cu hăituitorul.

Scriitorul folosește din nou povestirea în ramă. Într-un grup de prieteni un poet istorisește „o întâmplare a cărei amintire o înăbuș de mult”¹⁰⁷, pe tema fascinației erotice. Însoțit de un prieten al său, folclorist de profesie, poetul pleacă într-un sat de munte, izolat și greu accesibil, „un ținut virgin, cu adevărate mine folclorice neexplorate, ascuns în cutele unui masiv grandios”¹⁰⁸, cu oameni „răi, neprimitori, aproape sălbatici.”¹⁰⁹ Gazdă le este un localnic pe nume Ion Onișor. Aproape două treimi din text este un soi de culegere de obiceiuri etnografice. Cu ajutorul bătrânului Onișor, vizitatorii descoperă practici arhaice, la limita dintre tehnica populară și magie. De exemplu, află cum se pedepsește un uliu care răpește păsări din

¹⁰⁵ Ovidiu Ghidirmic, *Proza românească și vocația originalității*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988, p. 92

¹⁰⁶ N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 755

¹⁰⁷ V. Voiculescu, op. cit., p. 55

¹⁰⁸ Idem, p. 56

¹⁰⁹ Idem, p. 56

curțile oamenilor (prin răstignire, ca să afle și alți confrăți ai săi ce pot păți), cum se scot puricii dintr-o casă (sub forma unui alai, atrași de strălucirea unei lame de cuțit în întuneric), sau cum se adună pulberea de aur dintr-un râu de munte (cu ajutorul unor blănuri de berbec). Naratorul și prietenul său se miră de pustietatea și sărăcia locurilor: „Peste tot, sărăcie de preistorie. Numai piatră și lemn gol. [...] Satul vechi rămăsese un fel de matcă, din care roiseră oameni în toate părțile, flămânzi de pământ negru și avuție.”¹¹⁰

Onișor avea o noră, Mărgărita. Numele femeii reprezintă varianta autohtonă a Margaretei, eroina lui Goethe, la care, de altfel, se și face trimitere directă în text: naratorul dorea să scrie un fel de reinterpretare a lui *Faust*, în care Margareta ar fi fost un simbol al eternului feminin, „nu o martiră naivă.”¹¹¹ Într-o zi, aflat singur în camera închisă, poetul se trezește pe neașteptate cu Mărgărita lângă el.

Femeia era de o frumusețe copleșitoare, fabuloasă: „Era înaltă, zveltă, cu părul castaniu și unduios, ochii mari de un verde ca fundul de talaz, obrazul alb-trandafiriu împuns de douăgropițe, nasul subțire, drept, cu nări pâlپătoare.[...] Sâni, zglobii, dreپți, umpleau de o viață misterioasă ia în care pâlپăiau fără încetare. Brațele admirabile, lungi și netede, se terminau cu mâini suave și mici cât un cuib de pitulice, încărcate cu dez-mierdări. Sub mijlocul strâns, șoldurile glorioase, pline de voluptăți erau modelate de fota neagră, care-i descoperea picioarele goale, desăvârșite, cu glezna delicată, sugrumată jos, cum numai o rasă cu har poate zămisli.”¹¹²

Naratorul se îndrăgostește fulgerător de ea: „Stam, fulgerat dintr-o dată de dragoste. De o dragoste impură. M-a plesnit fără veste atâta erotism, atâta răscol sexual necunoscut mie până atunci, că m-am înspăimântat. Frumusețea cărnii ei îmi era, dacă nu aș fi putut-o poseda, cel mai teribil supliciu. Din acea clipă nu am mai trăit eu, a continuat să trăiască în mine frenezia mea pentru Mărgărita. O evocasem și o coborâsem din cer pe pământ cu toată fatalitatea de păcate care o urmărea. Dar eu nu mai eram Faust.”¹¹³

¹¹⁰ V. Voiculescu, op. cit., pp. 58-59

¹¹¹ Idem, p. 71

¹¹² Idem, p. 72

¹¹³ V. Voiculescu, op. cit., p. 73

În scurt timp bărbatul devine, prin mijloace oculte, adoratorul fanatic și în cele din urmă sclavul, în sens propriu, al femeii. Se îmbolnăvește pur și simplu de iubire. Prietenul său folcloristul îl crede vrăjit și îl duce la o babă, Sibila, să-l scape de farmece. Bătrâna îi declară că Mărgărita e o vrăjitoare, unealta diavolului. Ca să-l scape, Sibila îl supune unui ritual magic. Îl scuipă de trei ori în ochi, apoi urmează alte trei insuflări, plasate sub pântec, după care poetul e afumat cu buruieni urât mirositoare: „Doar am clipit speriat când m-am trezit suflat de trei ori în obraz, cum te scuipă o pisică înfuriată. Abia am putut descleșta pleoapele. Am răbdad mai greu, nu știu de ce, alte trei insuflări peste piept. Dar m-am zvârcolit ca un demon cândvrăjitoarea m-a gratificat, pe neașteptate, cu alte trei, pe care le-am simțit reci și tăioase ca gheața, jos sub vintre, unde s-a aplecat fără să prind de veste, cu o nedelictă indiscreție. Pe urmă mă afumă cu buruieni împutite amestecate cu păr smuls de la fiare, mă descheie la haină, îmi dete gura cămășii în lături și îmi scrise la stânga, pe piele, în dreptul inimii, cu un cuțitaș, un semn în chipul unei stele în patru colțuri. Parcă aş fi fost anesteziat: nu am simțit nici o durere.”¹¹⁴ La sfârșit Sibila îi dă un talisman, un os, obiect cu însușiri magice, pe care îndrăgostitul trebuia să-l arunce pe Mărgărita. Zis și făcut. În acea clipă naratorului i se relevă înfățișarea reală și dezgustătoare a femeii iubite: „În fața mea sta o strigoaică, cu ochii de albuș de ou răscopt, plesnit de dogoare; nasul mâncat de ulcer; obrajii scofâlciți se sugeau adânc între gingiile știrbe și puruiate. Sâni tesuiți îi atârnav ca două pungi goale, uscate și încrețite. Coastele îi jucau ca cercurile pe un butoi dogit. Și în bazinul șoldiu, pe crăcanele oaselor picioarelor, măruntaiele spurcate clocoteau ca niște șerpi veninoși. Șiduhoea morții umplu deodată lumea.”¹¹⁵ Poetul o ia la fugă, părăsind satul și scăpând astfel de magia iubirii, prin revenirea în lumea civilizată. În final el află că prietenul său, folcloristul, căzuse și el pradă farmecelor Mărgăritei, murind „în niște chinuri groaznice.”¹¹⁶ Epilogul oferă, inabil, ca și în povestirea *În mijlocul lupilor*, o explicație științifică a magiei: totul n-ar fi

¹¹⁴ Idem, p. 77

¹¹⁵ V. Voiculescu, op. cit., p. 78

¹¹⁶ Idem, p. 79

fost decât „o psihoză excito-maniacală, cu delir sistematizat.”¹¹⁷ Până la urmă frumusețea povestirii constă în faptul că pasiunea sexuală provocată cu ajutorul vrăjilor, așa delirantă cum pare, seamănă perfect cu dragostea care apare de la sine în sufletul unui bărbat.

2. Laurențiu Fulga. Mitul lui Orfeu și Euridice

Încă de la debutul său, în timpul războiului, Laurențiu Fulga dovedește un stil matur și o viziune clară asupra temelor pe care le abordează în ficțiune, sau mai bine spus, care îi traversează opera ca o rețea de obsesii izvorâte, în mare parte, din experiența personală (scriitorul a fost ofițer de rang înalt în război), dar și alimentate de experiența livrescă a literaturii fantastice din interbelic. Astfel, primul său volum, *Straniul paradis*, apărut în anul 1942, prezintă o dublă importanță. Mai întâi, el conține unitatea stilistică și tematică pe care o vom întâlni, într-un fel sau altul, și în volumele publicate de autor după război, fapt ce conduce la concluzia că ideologia comunistă își pune amprenta prea puțin asupra scrisului său, cel mult prin vagi concesii făcute regimului, sau printr-o diluare a fantasticului după volumul de debut.

În al doilea rând, *Straniul paradis* continuă un filon fantastic livresc al romantismului eminescian, sau chiar eliadesc folcloric, așa cum au remarcat unii exegeți, ceea ce facilitează încadrarea scrierilor ulterioare ale lui Laurențiu Fulga în tradiția consacrată a fantasticului: „Dintre scriitorii noștri contemporani (care s-au impus în timpul și după cel de-al doilea război mondial), Laurențiu Fulga continuă, în modul cel mai evident, direcția prozei fantastice eminesciene.”¹¹⁸

Temele și obsesiile acestui volum, majoritatea de factură fantastică (erosul, cuplul primordial, metempsihoza, moartea, salvarea prin artă) se regăsesc și în volumele ulterioare, apărute în plin comunism, în etape diferite de relaxare sau presiune ideologică, însă Laurențiu Fulga și-a

¹¹⁷ Idem, p. 79

¹¹⁸ Ovidiu, Ghidirmic, *Proza românească și vocația originalității*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988, p. 175

câștigat în timp o reputație ce i-a permis publicarea fără probleme de cenzură a romanelor și chiar accesul în poziții importante în lumea literară.

Un alt liant al volumului inițial cu celelalte ulterioare îl reprezintă atmosfera de tensiune, specifică fantasticului din perioadele anterioare: „Povestirile fantastice din volumul său de debut, *Straniul paradis* (1942; o ediție revăzută a apărut în 1975), se desfășoară într-o atmosferă psihologică de exasperare. Hipersensibilizată, conștiința personajelor receptează orice mesaj al realului ca pe un stimul paroxistic. Se trăiește sub amenințarea unei agresiuni iminente, cu toată ființa la pândă.”¹¹⁹

În acest prim volum, deși apărut în timpul războiului, autorul probabil că a integrat doar experiențe livrești anterioare și abia în romanele de după război se adaugă obsesia acestuia, transpusă în tema morții. La debut, însă, ceea ce frapează este doar fantasticul construit pe tema artei și a erosului, acesta din urmă fiind o adevărată emblema a scriiturii lui Laurențiu Fulga: „Fantasticul în povestirile lui Laurențiu Fulga din volumul *Straniul paradis* este produsul acestei percepții terorizante a realului; nu existența terorizează conștiința; dimpotrivă, se asistă în fond, la emanația unei interiorități, atât de copleșitoare încât modifică, practic, întreg universul. [...] Nu e întâmplător că în universul contorsionat al povestirilor din *Straniul paradis* răului întrupat în formele sale cele mai neașteptate i se opun, simbolic, două forțe: arta și iubirea.”¹²⁰

În volumele de după război (*Steaua bunei speranțe* – 1963, *Concertul pentru două viori* – 1964, *Alexandra și Infernul* – 1966, *Doamna străină* – 1968, *Moartea lui Orfeu* – 1970, *Fascinația* – 1977 etc.) sunt reluate modalitățile literare ale fantasticului interbelic, folosite deja, însă apar și alte resurse literare și obsesii, între care cea mai importantă este tema războiului. Pentru autor, această temă este atât o modalitate de a se elibera de o traumă personală prin scris, cât și o metodă excelentă de a nu se plia la trendul ideologic, evadând din acesta prin valorificarea unui subiect de interes-războiul, altul decât clișeele pe care încearcă să le impună propaganda. Erosul, moartea și războiul sunt, din acest punct de vedere, ingredientele perfecte pentru evazionismul artistic, mai ales pe linia prozei fantastice.

¹¹⁹ Mircea Iorgulescu, *Prefață la Alexandra și infernul*, editura Militară, București, 1987, p. 9-10

¹²⁰ Mircea Iorgulescu, op. cit., p.10

Între scrierile de după război, unul dintre cele mai interesante volume este *Alexandra și Infernul*, publicat în 1966. Aici găsim și o continuare, dar și o ruptură față de debut, deoarece temele și obsesiile din *Straniul paradis* se păstrează, în linii mari, și în *Alexandra și Infernul*, cu diferența evidentă, remarcată de critică, de diluare a fantasticului în favoarea modalității realiste, fapt ce reduce, fără îndoială, din magnetismul poveștilor coagulate în volum și implicit din valoarea artistică a scriiturii: „După *Straniul paradis* proza lui Laurențiu Fulga a trecut printr-o schimbare: ponderea elementelor fantastice și parabolice a scăzut mult, sporind în schimb atenția pentru relatarea de factură realistă.”¹²¹

Ceea ce scade însă dramatic atractivitatea acestui volum este tributul plătit propagandei de partid, înscriindu-l din acest motiv în galeria specifică a creațiilor schizoide produse în regimul totalitar.

Totuși, *Alexandra și Infernul* merită analizat tocmai ca un exemplu de proză cu tentă fantastică ce nu se raportează la factorii frenatori ai contextului politic.

Obsesia autorului în legătură cu războiul fără sens și distrugător este simbolizată de infernul permanent în care trăiesc personajele, deoarece toate poveștile din cele șapte capitole se petrec pe front: „Sunt atinse și dereglate cele mai profunde resorturi ale ființei, cufundarea în acest spațiu al morții indifferente devalorizând de fapt chiar sensul biologic al vieții. Realitatea însăși devine halucinantă și fantastică; de aceea, probabil, scriitorul nu mai recurge la mijloacele folosite în povestirile din *Straniul paradis*.”¹²²

Așadar, realitatea halucinantă a morții care pândește la fiecare pas de pe câmpul de luptă devine materialul de inserție a fantasticului. Personajele sunt soldați sau ofițeri români forțați să participe într-un război care nu numai că îi smulge din existența lor anterioară și de lângă femeia iubită, dar îi forțează să fie martori ai atrocităților zilnice, să vadă moartea cumplită, fără sens, a semenilor și să trăiască ei înșiși sub această amenințare permanentă, conștienți că, o dată căzuți, vor fi înghițiți de neant:

¹²¹ Mircea Iorgulescu, op. cit., p.10

¹²² Idem, p.12

„*Alexandra și infernul* este cartea unei stări paroxistice, a unei confruntări, mai precis, între viață și moarte. Este o confruntare de ordin existențial și moral, văzută în termenii simbolici ai războiului și ai iubirii. Cele șapte episoade transpun epic reprezentările conceptuale, întrupate într-un șir de istorii de dragoste în care bărbații sunt de fiecare dată diferiți, în vreme ce partenera este (sau pare să fie) mereu aceeași, fiindcă se numește întotdeauna la fel, *Alexandra*”¹²³

Totuși, personajul numit *Alexandra* nu este același în fiecare capitol din volum, deși numele unic al femeilor ar putea induce iluzia că fiecare bărbat este îndrăgostit de aceeași femeie, însă, așa cum observă criticul Ovidiu Ghidirmic, este importantă simbolistica de construcție și a personajelor: „Ca și *Adam și Eva*, romanul lui Liviu Rebreanu, pe care prozatorul se pare a-l fi avut drept model de construcție, *Alexandra și Infernul* este alcătuit din șapte capitole (număr magic, din șapte nuvele, aproape independente, dar legate între ele, prin personajul simbolic al Alexandrei, imaginată în diverse ipostaze și variante, tânără și matură, logodnică și soție, amantă, fidelă sau infidelă, așteptând să i se întoarcă bărbatul acasă sau urmându-l pe linia frontului.”¹²⁴

Astfel, subtitlul de roman și în special construcția primelor capitole creează impresia că personajul feminin migrează dintr-o poveste în alta. De fapt, scriitorul nu a ajuns la acea profunzime de construcție încât să reușească să formeze o continuitate narativă, limitându-se la faptul de a fi realizat doar un prototip feminin, investit cu un simbolism precis, acela de forță ce se opune infernului reprezentat de război: „Fantasma Alexandrei – femeie iubită, dorită, visată, amintită-are această putere: smulge pe cel care o vede ori își închipuie că o vede din realitatea apocaliptică a războiului. Imaginile de coșmar ale frontului sunt, de fapt, imagini ale unui terifiant univers al morții, iar forța lor este impresionantă [...] Războiul este identificat, fără ezitări, cu infernul, un infern provocat de oamenii înșiși.”¹²⁵

¹²³ Mircea Iorgulescu, op. cit., p.15

¹²⁴ Ovidiu, Ghidirmic, *Proza românească și vocația originalității*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988, p. 181

¹²⁵ Mircea Iorgulescu, op. cit., p.16

Prin urmare, avem de a face cu un fals roman, întrucât nu există o continuitate narativă și nici de personaje. Ceea ce ar putea justifica titulatura de roman este această simbolistică-infernul=războiul apocaliptic, bărbatul de pe front = omul osândit să dispară din lume fără nici un sens, Alexandra = viziunea feminină care îl liniștește și îi dă putere să își asume moartea, deoarece toți bărbații din aceste episoade urmează invariabil să fie uciși.

Atmosfera de fantastic s-ar putea traduce pe două coordonate principale: hiperrealismul scenelor de luptă, acestea fiind construite mai ales prin prisma bărbatului care le trăiește și universul interior locuit de femeia simbolică Alexandra, cu care ei dialoghează mental sau pe care o rememorează chiar în cele mai dramatice clipe de pe front, ca un element compensatoriu pentru situația fără ieșire în care se află: „Neliniștea interioară se convertește în obsesie erotică, fantasma Alexandrei fiind o proiecție simbolică a iubirii ca forță capabilă să înfrunte moartea. De la realitatea brutală și halucinantă a războiului se trece în spațiul salvator al iluziei, încărcat de lirism și senzualitate caldă, răscolitoare. Eroii fiecărui episod pășesc, notează scriitorul, peste «un hotar dintre o lume și o altă lume, hotarul dintre infern și paradis». Pășesc de fapt în teritoriul visului purificator. Nu este o evaziune, ci un apel, o invocare a forțelor magice ale iubirii. [...] Iluzoria făptură a Alexandrei se ivește în cele șapte episoade ale romanului, spectrala și totuși deloc înspăimântătoarea apariție stăpânind ca o izbăvire necesară sufletele amenințate de neant ale protagoniștilor.”¹²⁶

Însuși motto-ul de la începutul romanului se constituie ca o pledoarie împotriva infernului reprezentat de război („Fiindcă dincolo de Infern începe [...] oricâte seminții de soldați ați trimite la moarte, începe, mereu începe Umanitatea!”), așa cum, de altfel, reiese din povestea fiecărui capitol, cu excepția celui propagandistic, iar în această pledoarie împotriva războiului Alexandra nu este o simplă iubită a eroului aflat în apropierea morții, ci, deși inserată în istorii personale diferite în fiecare poveste, capătă valoare simbolică reprezentând însăși forța vitală: „Alexandra, element epic având o factură simbolică și obsesivă, restabilește de fapt ordinea în universul degradat de război. Halucinațiile nu provoacă spaimă, ci reprezintă

¹²⁶ Mircea Iorgulescu, op. cit., p.17

un efect compensator al spaimei; vindecă de frică. Eroii se abandonează iluziei cu nume și trup ispititor de femeie tânără într-un fel de frenezie a disperării, ei dobândind astfel puterea de a trăi stări afective altminteri imposibile în realitatea atroce a războiului. Se înțelege, desigur, că Alexandra simbolizează viața triumfătoare, speranța și încrederea, Infernul fiind termenul opus, moartea absurdă și umilitoare, războiul.”¹²⁷

Primul capitol al romanului, aproape kafkian ca și optică, prezintă un tânăr profesor ajuns pe front în divizia unui general obtuz și hain care îl forțează să conducă un pluton de execuție a unui soldat dezertor, ca o compensare brutală pentru timpul cât nu a participat la război. Refuzând să își asume rolul de călău, tânărul devine, la rândul său, următorul condamnat la moarte pentru nesupunerea la ordinul superiorului. Cel care acceptă să comande plutonul de execuție, ofițerul Halmez, va împărți aceeași încăpere pentru o noapte, amândoi aflați în imediata vecinătate a dezertorului. Eroul îl forțează pe Halmez la un examen de conștiință, obligându-l să îl audă pe condamnat și să îi îndeplinească dorința de a avea un mănunchi de iarbă care să-i amintească de acasă; Halmez este, de asemenea, silit să își privească în ochi tovarășul de o noapte, pe care, în ordinea legilor absurde ale superiorilor, va urma să îl execute, ca și pe dezertorul din încăperea învecinată.

Scena execuției de a doua zi este prezentată într-o atmosferă apăsătoare și grotescă. Figurile celor care însoțesc convoiul, inclusiv medicul și procurorul, reprezintă caricaturile crude ale faunei de pe front, creionate pentru a sublinia indiferența și atrocitatea războiului. Soldatul care trebuie executat pentru dezertare devine un fel de Crist legat de cruce, care încearcă să evadeze și a doua oară, cu crucea în spate, trimițând scena în plin ridicol.

Acestor secvențe realiste li se opun interludii în care eroul vorbește imaginar cu soția sa, Alexandra, realizate în manieră fantastică, deoarece bărbatul și-o imaginează în locul dezertorului, de unde se deduce faptul că eroul își confruntă decizia de nesupunere în fața conștiinței. Reiese, așadar, că Alexandra reprezintă însăși conștiința personajului, iar dialogurile imagine cu aceasta sunt delimitate și grafic, prin italice.

¹²⁷ Idem, p.17

Autorul recurge și la alte artificii de construcție din care să transpară incriminarea legilor absurde ale războiului, precum comentarii ironic-abstracte cu substrat filozofic: „La ora asta omenirii îi este foame, la ora asta omenirea face dragoste, omenirii nu-i convine la ora asta să renunțe la tabieturile sale domestice, omenirea și-a acceptat blestemul și n-are de gând la ora asta să facă nici o suferință suplimentară!”¹²⁸

În contrapondere, scriitorul folosește hiperrealismul pentru a înfățișa scena traumatizantă a atacului inamic care transformă toate ființele vii într-o hilară galerie de păpuși dezmembrate: „Nici jandarmul de lângă mine nu mai există, coloana de fum și pământ care l-a înghițit nu mi-a zvârlit înapoi decât un ciot de labă neagră. Iar pe șeful de stat-major, colonelul acela microscopic cât un gândac și cu capul cât o baniță, suflul exploziei l-a izbit cu atâta putere de zid, încât n-a mai rămas din el, desenat pe zid, decât conturul fostei sale făpturi, caraghios ca o caricatură”¹²⁹.

Ironie, eroul se trezește după vârtejul nimicitor al atacului în compania unui singur supraviețuitor: ofițerul Halmez, cu care își petrece noaptea într-o tranșee căptușită cu morți, pentru a constata a doua zi că dintre toate cadavrele, cel mai aproape de ei a fost cel al generalului, mort fără nici o urmă de glonț.

Simetria situației în care cei doi își petrec din nou noaptea împreună este punctată și de dialogul imaginar cu Alexandra, care are de fapt rolul de a sublinia neverosimilul, absurdul, fantasticul: „Cu morți căptușind intrarea și ieșirea Cu morți de vii la mijloc Fără putință de evadare Osândiți pe vecie la infernul din noi și la infernul dinafară Ce cauți tu aici Alexandra Mă bucur firește că ai venit Dar mă și-nfricoșez Cum o să mai ieși de-aici Degeaba te chinui să dai morții la o parte Morții sunt acum în noi Vor dăinui în noi cât lumea și nu vor avea liniște niciodată”¹³⁰. Simbolic, împreună cu fantasma Alexandrei apare și fantoma soldatului fugit de la execuție și omorât de Halmez, care se va atașa de Halmez ca o umbră, pentru totdeauna.

Secvența finală, construită preponderent realist, în care protagonistul hotărăște să se despartă de Halmez, situație ce subliniază faptul că cei doi

¹²⁸ Laurențiu Fulga, *Alexandra și infernul*, editura Militară, București, 1987, p. 49

¹²⁹ Laurențiu Fulga, op. cit., p. 57

¹³⁰ Idem, p. 59

au destine opuse și nu pot merge împreună, glisează în fantastic și simbolic, deoarece Halmez pleacă mai departe cu o cruce în spate: „Privesc lung pe urmele lui și văd că Halmez poartă pe spinare un stâlp de lemn, care seamănă foarte mult cu o cruce...”¹³¹

Capitolul al doilea este construit mult mai complex, dând totodată impresia că întâmplările și personajele se continuă din cel anterior, protagonistul, de data aceasta purtând un nume, Filip, visându-se rănit și singur în teritoriul nimănui. Din acest *no man's land* care apare constant în roman se ridică toți soldații uciși și pornesc într-un convoi fantastic către casă, exact așa cum i-a găsit moartea: „Călcau neauzit, mișcările lor aveau ceva din automatismul soldaților disciplinați, privirile le erau oarbe și ținteau avide același gol dinaintea lor. Unii aveau capetele sau piepturile înfășurate în bandaje, alții-frunțile însemnate de glonte ori de schijă. Se deosebeau și dintre aceia betegi de-a binelea, amputați de mâini sau de picioare, și alții care-și purtau ca pe niște ofrande scumpe mâțele în mâini ori și-arătau la vedere burțile ciuruite de gloanțe.”¹³²

În mod semnificativ, fiecare este însoțit de o pasăre strălucitoare deasupra capului, simbolizând „iluzia lui înviată din morți” și toți se îndreaptă către casă, deși zidul nesfârșit pe care îl întâlnesc în drum pare să nu-l mai treacă decât Filip. Revenit din halucinația propriului vis, acesta își confruntă decizia de a renunța la războiul următor, pe Tisa, cu atitudinea contrară aparținând tovarășului său de arme, Toma, care îl consideră pe Filip nedemn ca om, pentru că acesta vrea să se întoarcă acasă, la Alexandra. Dialogul dintre cei doi este de asemenea punctat de secvențe scrise în italice, marcând vocea interioară a protagonistului în care acesta își auto-justifică puternica aversiune față de război: „*Dacă există o rațiune a cauzelor care explică un război, în schimb pentru actele inumane la care ne obligă războiul nu există nici o rațiune. N-o să pot niciodată să determin linia despărțitoare dintre omul care eram în timp de pace și omul care am devenit de-ndată ce m-am aruncat în război. Cum de-am renunțat la visurile mele umane, ca să accept condiția de gânganie războinică?*”¹³³

¹³¹ Idem, p. 61

¹³² Laurențiu Fulga, op. cit., p. 63

¹³³ Idem, p. 70

Ajungând în orașul natal, Filip se confruntă din nou cu o atmosferă halucinantă, care se adaugă la inerția sa psihologică, deoarece el fusese declarat mort într-un atac cu trei ani înainte și nu o înștiințase pe soția sa că trăiește, așteptând pentru aceasta momentul întoarcerii acasă. Halucinația se naște din atitudinea oamenilor, care se mișcă parcă într-un vis și nici nu par să îl remarce pe noul venit, îmbrăcat ca pe front, și cu atât mai puțin interesați de problemele morale care îl frământă pe Filip, ei fiind pradă unei preocupări stranie: „Deși tăcuți și sumbri, ei arătau totuși foarte preocupați, urmăreau ca duși de o vrajă un obiectiv la fel de ciudat și greu de descifrat din prima clipă...”¹³⁴

Alunecând în fantastic prin caracterul suprarealist, tabloul capătă contur prin faptul că toți oamenii din oraș ies din case, purtând doliu și mergând în urma unor sicrie, pline de obiecte: „Nenumărate femei tinere și femei bătrâne, copii și bătrâni deopotrivă, în doliu, apăreau de pe ulițele lăturalnice, în grupuri mai mici sau mai mari să se adauge valului mereu crescând de pe strada principală. [...] Ceremonia părea însă de neînțeles, fiindcă aproape fiecare grup venea pe urma câte unui sicriu. Erau sicrie mici și sicrie mari, unele împodobite bogat și altele abia închegate din scânduri negeluite, purtate în fastuoase care funerare sau pe simple platforme de căruță, unele mai ușoare purtate în roabe sau chiar în cărucioare de copii [...]. Doar că morți nu existau, ceea ce vedea Filip în sicrie nu erau decât lucruri dintre cele mai anapoda: straie civile mai scumpe sau mai ieftine, lenjuri amestecate de felurite culori și pantofi sau ghete, cărți și unelte de tot felul, în aproape fiecare câte o fotografie reprezentând mereu alt om tânăr, foarte tânăr, și bani la vedere, monede, firește, pentru plata luntrașului de peste Styx...”¹³⁵

Acest ceremonial este simetric celui din visul lui Filip, deoarece oamenii vii care participă la el par supuși unei forțe mai presus decât ei, la fel ca și cei morți. Eroul află de la o bătrână că tot orașul participă la o înmormântare simbolică pentru cei căzuți pe front, care nu se vor mai întoarce acasă, și trebuie să își afle odihna sufletelor în acest fel.

¹³⁴ Laurențiu Fulga, op. cit., p. 80

¹³⁵ Idem, p. 80

Autorul intervine în firul narativ prin comentarii și explicații ale întâmplărilor, însă procedeul, deși diminuează atmosfera fantastică, oferind dezlegări unor situații neverosimile, nu scade totuși valoric intensitatea poveștilor: „Abia atunci își explică rezerva, dacă nu chiar ura, pe care oamenii o manifestaseră față de el la intrarea în oraș. Orașul tocmai se pregătea să-și îngroape morții, el era viu. Ceilalți n-aveau să se mai bucure niciodată de nimic, despre el oricine putea să-și închipuie că-n acea noapte se va culca într-un pat curat, cu o femeie vie alături.”¹³⁶

Urmează momentul de tensiune în care Filip își descoperă soția îndoliată în mulțime, și ea angajată în ceremonialul colectiv, mergând în urma sicriului în care sunt așezate mahtaua, fotografia lui și alte obiecte. Bărbatul o cercetează cu voluptatea care amintește de observația camilpetresciană, înregistrând fiecare detaliu al „frumoasei necunoscute” într-o succesiune de momente psihologice punctate realist și parcă filmate *au ralenti*: „O clipă de fulger și privirile lor se și întâlniră. Filip se simți invadat de plăcere la gândul c-ar putea fi descoperit chiar acolo, dar femeia rămase indiferentă și rece. Ori nu-l recunoscuse (era cu neputință de recunoscut în neverosimila lui înfățișare de acum), ori n-avea cum concepe alt om viu în locul *mortului* de odinioară. De altfel asta fu și cauza, certificarea acestui devotament orb față de așa-zisa lui memorie, pentru care nu-și urlă acolo, în piață, drepturile de supraviețuitor al măcelului și de proprietar absolut al femeii iubite.”¹³⁷

Acestei succesiuni de secvențe realiste autorul îi intercalează scena fantastică a venirii morților să se așeze în sicrie, după încheierea slujbei de la cimitir. Marcat cu italice pentru a sublinia impactul asupra conștiinței lui Filip, momentul întâlnirii dintre vii și morți produce o ruptură în ordinea logică a lucrurilor și îl cutremură pe Filip: „*Se zbătea inutil să-și recapete luciditatea, alt adevăr părea de neconceput. Din depărtări se făcea auzit un fel de vaiet, vaietul creștea cu fiecare clipă. [...] Și după numai câteva clipe, coloana morților din vis apăru dinaintea porților deschise ale cimitirului. Filip îi recunoscuse, un fior străbătu mulțimea celor vii.*”¹³⁸

¹³⁶ Laurențiu Fulga, op. cit., p. 83

¹³⁷ Idem, p. 84

¹³⁸ Laurențiu Fulga, op. cit., p. 85

Deși prin raportare la conștiința martorului Filip, această scenă se situează în fantastic, cei vii nu par deloc șocați sau speriați de apariția convoiului morților, iar întâlnirea se petrece absolut firesc, emoționant chiar: „—*Dragii de ei, au venit, exclamă cu ochii în lacrimi bătrâna, și porni să-i întâmpine. Intrați, dragii noștri, intrați.*”¹³⁹

Cei morți, la rândul lor, se comportă la fel de firesc, părăd osteniți ca după un drum lung pe care l-au străbătut de pe câmpul de război rusesc până acasă, și abia așteaptă să își afle odihna în sicriile pregătite de rudele lor vii: „*Își pierduseră aerul mândru cu care le-nfruntaseră pe toate până atunci, arătau foarte obosiți și resemnați. Iar păsările erau toate din nou moarte, fiecare și-o purta pe-a sa pe brațe. Se făcură deodată mici, fiecare pe dimensiunea sicriului respectiv, și-și ocupară locul ce le era sortit pentru odihna de veci.*”¹⁴⁰

Sporind complexitatea construcției narative a întregului volum, scena se continuă cu apariția unuia dintre morții uciși ca dezertori, acesta fiind fiul bătrânei cu care vorbise Filip. Bănuim, după modul în care este prezentat personajul, că ar putea fi chiar dezertorul din prima poveste a volumului, cel fugit cu crucea în spate, executat de Halmez, și că personajul migrează dintr-o poveste în alta: „*Doar unul rămase stingher și orb, parcă al nimănui. Avea peste ochi o panglică neagră, și mâinile legate la spate pe un stâlp de lemn putred. Bătrâna îi smulse mai întâi panglica de pe ochi și-i dezlegă mâinile, aruncând lemnul cât colo. Apoi îl conduse de braț până la un sicriu mic, ca de copil, și-l ajută să se așeze.*”¹⁴¹

Deși tentat din nou să se repeadă asupra Alexandrei și să-i arate că este viu, Filip amână momentul, ca să se poată pregăti pentru întâlnirea cu ea. Totuși, după rătăcirii și discuții la cârciumă, protagonistul se întoarce acasă, noaptea, reiterând un scenariu uitat din perioada iubirii sale cu Alexandra. De data aceasta, momentele narate nu mai sunt în italice, semn că povestirea rămâne într-un cadru realist, însă intrarea în casă este totuși halucinantă: „*Îi trebui un timp ca să se obișnuiască cu întunericul și să se încredințeze că n-a pătruns într-o casă străină, întunericul era dens și*

¹³⁹ Idem, p. 85

¹⁴⁰ Idem, p. 85

¹⁴¹ Idem, p. 87

populat cu fantasmе. Constată că și ușa dormitorului era deschisă larg ca o invitație, dar acum nu mai știa pe ce lume se află, se strecură pe nesimțite înăuntru și se lipi de perete.”¹⁴²

Ne-am aștepta la o pățimașă regăsire a iubiților, cu surpriza și dramatismul revederii, așa cum halucinează Filip, însă ceea ce urmează se înscrie într-un scenariu grotesc și dureros, căci femeia i se adresează în somn, luându-l drept un altul: „Ți-am dat tot, ce mai vrei? Ne-am înțeles pentru o singură noapte, ai avut-o, de ce te-ai mai întors? Te rog să pleci, nu vreau să te prindă ziua aici. Chiar dacă-mi juri că te-ai întors pentru toată viața, n-am nevoie de tine. Ar fi și asta o minciună, ca multe altele de până ieri ale altora, nici o deosebire între tine și ceilalți, m-am săturat, ia-ți ce-ai uitat și pleacă.”¹⁴³ Conștientizând, asemeni eroilor lui Camil Petrescu, faptul că femeia iubită, pentru care a înfruntat moartea, este departe de închipuirile sale, protagonistul descoperă, rând pe rând, semnele infidelității soției în toate obiectele din casă, o dată ce femeia s-a trezit și l-a recunoscut cu stupoare: „Semnele erau prea multe, privirea lui Filip se lovea de ele ca de niște șerpi vii. Veșmintele ei de doliu zăceau aruncate pe podea, la întâmplare, sugerând graba și sălbăticia cu care fusese dezbrăcată; [...] Filip zâmbea, privind-o acum neclintit, cu un zâmbet în care nu se cuprindea nici durere și nici scârbă, ci numai o seninătate amară și tristă.”¹⁴⁴

Găsind numeroase alte dovezi ale infidelității femeii iubite, chiar înainte ca el să fie declarat mort de către cei de pe front, protagonistul se lasă stăpânit de vocea interioară (marcată din nou cu italice), care este numai a lui și nu se mai confundă cu cea a Alexandrei idolatrizate: „*Dar eu sunt viu, această femeie a trădat, justiția mea nu cunoaște mila, această femeie trebuie să moară!*”¹⁴⁵ Finalul acestui fragment sugerează uciderea femeii, cu un pistol uitat de unul dintre amanți.

Însă nuvela nu se oprește aici. Complexitatea ei este dată de o complicare a firului narativ, deoarece scriitorul simte nevoia să reintre în fantastic. Se poate observa următoarea structură a întregului capitol: 1.

¹⁴² Laurențiu Fulga, op. cit., p. 89

¹⁴³ Idem, p. 90

¹⁴⁴ Idem, p. 91

¹⁴⁵ Laurențiu Fulga, op. cit., p. 91

fantastic; 2. real; 3. fantastic, fantasticului corespunzându-i o tendință de puritate/purificare, în timp ce realului îi corespunde *macularea*.

Ultimul episod, complicat prin secvențe de fantastic, conține întâlnirea lui Filip (sau a conștiinței sale) cu îngerul și cu fantasma Alexandrei, care încearcă să-i ceară iertare, urmată de reîntâlnirea lui Filip cu prietenul său, Toma. Acesta îi povestește lui Filip de noaptea sa petrecută cu o misterioasă necunoscută în doliu, trezindu-i prietenului său suspiciuni că acea necunoscută a fost chiar Alexandra lui. Însă din relatarea lui Toma, el își dă seama că nu acesta a fost amantul venit la Alexandra. Filip hotărăște să plece împreună cu Toma înapoi pe celălalt front, chiar în acea seară. Finalul nuvelei reintră în fantastic, *purificând* povestea de dragoste, prin însăși apariția Alexandrei, îmbrăcată în mireasă, pe peronul gării din care pleacă cei doi bărbați, apariție pe care o observă și prietenul lui Filip, semn că întruparea nu este doar o închipuire a acestuia din urmă: „Femeia era îmbrăcată într-o rochie albă de voal și avea un mic trandafir roșu-incandescent prins pe încheietura corsajului, între sâni, ca o rană. [...] Era tot ce-i mai putea oferi lui Filip, adică nimic, sau mai precis minciuna unei iluzii de nimic, la aceasta a doua și ultima despărțire, femeia pe care atât de mult o iubise și-n al cărei devotament crezuse necruțător.”¹⁴⁶

Nemaiavând nici un reper pentru care să trăiască, Filip se lasă ucis pe front chiar a doua zi: „Căzu chiar a doua zi, în prima luptă.”¹⁴⁷

Și în cea de a treia poveste a volumului, drama războiului se pliază pe o dramă de iubire și gelozie, care pare din nou să implice un trio. De data aceasta, povestea debutează cu moartea unui soldat, vegheat de prietenul său cel mai bun, acesta din urmă fiind intrigat de indiferența cu care muribundul se desparte de cei vii. Momentul morții este unul simbolic și fantastic, căci prietenul-martor vede cum printr-un lan de grâu se apropie un băiețel, care este chiar alter-ego-ul muribundului, și-i eliberează sufletul, simbolizat de o pasăre pasăre mică și roșie, pentru ca trupul să nu se mai chinuie și să se poată întoarce în pământ: „O clipă, și băiatul acesta de aici se apleacă spre omul prăbușit în iarbă, spre sine însuși adică, și-i vâra mâna în sân.

¹⁴⁶ Laurențiu Fulga, op. cit., p. 109

¹⁴⁷ Idem, p. 109

*Scoase la iveală o pasăre, o pasăre plăpândă [...] e roșie ca focul, n-am mai văzut pasăre atât de plăpândă și roșie! Pasărea își fâlfâie de câteva ori aripile și urcă drept în sus [...]. Se rotește de câteva ori în jurul omului culcat la pământ, dându-i parcă onorul, luându-și parcă rămas-bun. Apoi dispare în nemărginirea de peste munți. [...] Caut spre prietenul meu, prietenul meu e mort!"*¹⁴⁸

Din ce în ce mai intrigat, prietenul ofițerului mort află cu stupeoare de la comandant atât cauza nepăsării și tristeții aceluia în fața morții, cât și mai ales că ofițerul vrusese să moară în atac. Explicația dramei se află în scrisoarea de la soția celui ucis, în care aceasta își cere iertare soțului pentru infidelitate, și în răspunsul ofițerului către femeie, care capătă statutul de testament („Spuneți-i că n-am s-o iert niciodată.”). Citind ambele hârtii de la comandant, prietenul ofițerului ucis începe să înțeleagă drama acestui om, de care el nu știuse.

Ceea ce însă tulbură ireversibil sufletul bărbatului este numele de Alexandra și fotografia soției prietenului ucis, pe care, văzând-o, este aproape sigur că este una și aceeași femeie cu o misterioasă Alexandră cunoscută după înmormântarea fratelui ei, ofițer căzut pe front. Cutremurat de sentimentul de vinovăție că poate tocmai el a fost cauza morții prietenului său, prin acest concurs de împrejurări nebanuite, protagonistul își amintește noaptea petrecută cu acea Alexandră, la marginea unui lac, pe lună plină. Secvența rememorării se apropie ca atmosferă de fantastic, căci femeia de atunci nu și-a spus decât numele, fără să dezvăluie nimic altceva din existența ei reală. Elementul fantastic este doar sugerat de luna plină și lacul în care înoată femeia, asemeni unei ființe de basm (comparabilă cu ielele). Mai mult, după ce fac dragoste, protagonistul nu o mai găsește, ceea ce îi induce o stare de irealitate, ca și cum toată întâmplarea nu a fost decât un vis.

Revenit la momentul real al frontului, personajul se pregătește pentru un nou atac nimicitor, hotărând mental că femeia cunoscută de el nu poate fi aceeași Alexandră ca și soția prietenului mort. Însă comandantul îi dă spre păstrare o altă scrisoare a acesteia, pe care el însă amână să o deschidă până după atac.

¹⁴⁸ Idem, p. 114

Lupta de pe munte este descrisă cu o precizie a detaliilor hiperrealistă, întreruptă doar de scurte secvențe halucinante, care glisează în fantastic. Una din acestea este viziunea morții întrupată într-o „gingașă doamnă” venită să aleagă care dintre cei vii o vor urma: „...dar eu o văd cum se apropie strecurându-și făptura printre copaci, siluetă fragilă, deși fără consistență, îndeplinind un rol înfricoșător deși cu zâmbetul plin de ispite petrecându-și privirile de la unul la altul și înclinând ușor capul ori de câte ori alegerea e făcută, oare ceilalți o văd? Tot ce se poate că da, ori măcar o presimt [...]”¹⁴⁹

În scena atacului de pe munte se petrec fapte neverosimile și cutremurătoare, scriitorul având deja un stil copleșitor prin precizia detaliului. Soldații sunt descriși exact în momentul în care mor și gesturile lor de oameni vii sunt scurtcircuitate, transformându-i în păpuși fără suflare. Oroarea și dramatismul coexistă cu o stare de emoție și tensiune care se transmit cititorului prin fiecare personaj care se dezvăluie în clipele sale limită: „Doar sergentul Duda a rămas trântit la pământ, cu o firimitură de suflet în el. [...] Eu și telefonistul suntem singurii martori ai acestei scene, Duda e de un calm desăvârșit. Nu dă deocamdată nici un semn de suferință, ca și cum nici n-ar fi vorba de picioarele lui. Își scoate briceagul din buzunar și foarte cumpănit, privindu-și rănile cu ochii limpezi, taie ultima şuviță care-i mai lega piciorul stâng de restul trupului. [...] Atunci Duda își zărește alături pistolul-mitralieră, nevătămat. Dă fulgerător piedica într-o parte și-și proptește gura pe gura țevii. Pornesc totuși spre el, n-am trăit încă asemenea groază în război. [...] Și-n clipa următoare, tâmpla îi cade moale pe colțul stâncii, ca pe o pernă.”¹⁵⁰

În finalul poveștii, scriitorul revine, conform traiectoriei deja observabile din fiecare capitol, la fantastic. Protagonistul o revede pe Alexandra – moment marcat grafic prin scriitura în italice, și vrea să știe dacă ea este aceeași Alexandră ca și a prietenului ucis. Aici, personajul feminin fantasmatic îi dă și răspunsul edificator, și totodată cititorul înțelege simbolistica Alexandrei: „*Eu nu pot fi una și aceeași cu Alexandra altui om. Dar*

¹⁴⁹ Laurențiu Fulga, op. cit., p. 137

¹⁵⁰ Laurențiu Fulga, op. cit., p. 149

adevărul e că Ea m-a trimis.” Bănuim că pronumele *Ea*, scris cu majusculă, se referă la moarte, doamna cea gingașă, numită anterior, iar Alexandra reprezintă alinarea de care sufletul muribundului are nevoie pentru a trece împăcat în cealaltă lume („*Gândul care se-așază între mine și moarte mereu*)”

Simbolistica Alexandrei ca mesager al morții devine și mai evidentă când protagonistul vede un ghemotoc de băiat, adică pe el însuși copil, așa cum și prietenul său își regăsisse eul-copil înainte de a muri. Sensul este, astfel, că atât venirea Alexandrei, care îi spune că nu va mai fugi, cât și apariția sinelui din copilărie, că protagonistul pășește, la rândul său, în moarte.

În povestea din capitolul al patrulea, pe fundalul unor atacuri succesive și înrâncenate pentru cucerirea unui oraș, protagonistul, un ofițer pe nume Golia, își rememorează iubirea sa pentru Alexandra. Povestea celor doi este efemeră, însă suficient de puternică încât să le dea speranțe. Venit pentru câteva ore la un concert susținut într-un spital, protagonistul se așează lângă o fată care-i oferă loc, și cei doi nu reușesc să își spună decât numele, căci în scurt timp el trebuie să plece chiar din timpul concertului, printr-o mobilizare urgentă a companiei sale. La despărțire, el îi aruncă fetei câteva obiecte-șapca, o scrisoare de la părinți cu adresa și două țigări-și o roagă să se gândească la el pe data de 11 octombrie, de ziua lui de naștere. Din acel moment, Golia evadează mental din oroarea războiului prin dialogurile sale cu Alexandra. Fata, la rândul ei, pare că-i scrie (secvențele, în italice, sunt integrate în dialogurile imaginare ale lui Golia cu ea) și pornește pe urmele lui, pe front, să îl întâlnească de ziua lui. Secvențele dialogurilor mentale dintre cei doi se inserează aparte față de contextul de întâmplări de pe front, devenind fantastice. Fantastică este, mai ales, rătăcirea nocturnă a bărbatului după o siluetă misterioasă, care este chiar moartea: „*Golia vedea foarte clar umbra, conturându-se albă în dreptul copacului. Avea siluetă subțire de femeie, în veșmânt alb până la pământ și cu părul răsfirat valuri peste umeri. [...] Este acolo o umbră, lângă copacul acela stingher, nici tu n-o vezi? – Este, o văd, recunosc Alexandra. Dar tu știi cine este? – Știu, strigă înverșunat Golia. Și vreau s-o privesc drept în față, atât! Să așteaptă că nu mi-e frică de ea. Alexandra râse ușor, parcă ironic, și se strânse afectuoasă alături. – Dragul meu, circulă o vorbă prin lume, aceeași la toate popoarele: soarele și moartea nu se privesc niciodată în față!”*¹⁵¹

¹⁵¹ Laurențiu Fulga, op. cit., p. 167

Pregătindu-se de cel mai dramatic atac chiar de ziua lui, protagonistul încă vorbește cu Alexandra, care nu l-a uitat („*Bună dimineața, dragul meu! La mulți ani, dragul meu! Oriunde ai fi azi, oriunde vei fi mâine [...]*”), și care parcă îi spune că a ajuns și în realitate foarte aproape de linia frontului unde se află el: „*Nu știu ce s-a întâmplat, camionul nostru s-a izbit ca de un zid, nu i s-a dat voie să treacă mai departe. Drumul, în schimb, a fost invadat de o coloană de tancuri, mașini și tunuri, mereu alte tunuri și tancuri fără număr, care gonesc spre apus într-un tumult nebunesc.*” ¹⁵²

După același model din nuvelele anterioare, înaintea atacului în care își va afla moartea, personajul o vede pe Alexandra, iluzie sau făptură menită să-i alunge spaima de moarte, dar să o și anunțe: „*Recunosc în sonoritatea vorbelor glasul Alexandrei, dar atât de real încât femeia apărea prezentă chiar la spatele lui la un pas. [...] Oricum, Alexandra, adevăr sau iluzie, îți mulțumesc că n-ai uitat de ziua mea și ai venit...*” ¹⁵³

Scriitorul renunță la a nara ceea ce se întâmplă în atacul decisiv, și sugerează în schimb faptul că Golia este ucis, inserând un fragment fantastic în care ofițerii și soldații căzuți vorbesc unii cu alții ca în somn, înainte de a dormi pentru eternitate: „—*Petre, cine-i alături de tine? —Nu-l cunosc, domn' locotenent. —Lângă mine e Zardan. Zardane, și dincolo de tine? [...] Mi se pare c-am uitat să termin ceva, dar nu-i chip să-mi amintesc ce. [...] Ați obosit, firește. Suntem cu toții foarte obosiți... Noapte bună Zardane! Noapte bună, Petre!*” ¹⁵⁴

În finalul nuvelei, făcând parcă legătura între lumea celor morți și a celor vii, între fantastic și real, apare Alexandra, de data aceasta ca personaj realist, întorcându-se de la cimitir; unde, probabil, alesul ei și ceilalți soldați fuseseră aduși să își doarmă somnul de veci.

În cea de a cincea nuvelă, Alexandra este soția ofițerului Cozia, căzut în luptă împreună cu soldații săi dintr-o greșeală de strategie a superiorilor, și femeia ajunge la comandament la scurt timp după moartea bărbatului, prezența ei devenind astfel acuzatoare și fantomatică totodată, căci Alexandra transcende realitatea, aflându-se peste tot pe câmpul de luptă, ca

¹⁵² Laurențiu Fulga, op. cit., p. 167

¹⁵³ Idem, p. 191

¹⁵⁴ Idem, p. 195

o fantastică Vitorie Lipan, refăcând întregul drum către moarte al lui Cozia, dar și infiltrându-se în conștiința maiorului vinovat, pentru pedepsirea acestuia.

Penultimul capitol este un tribut plătit ideologiei comuniste, iar povestea, deși are aproximativ aceleași coordonate stilistice ale prozei lui Laurențiu Fulga, apare ca o construcție forțată și slabă din punct de vedere literar față de restul nuvelor. Povestea manieristă este în stilul producțiilor anilor '50-'60, cu eroi pozitivi care proclamă justițiar comunismul. Protagonistul este un personaj gata să înfrunte moartea, sublocotenent de transmisiuni căruia colonelul cel înțelept îi încredințează misiunea de excepție de a afla pozițiile inamicului. Absorbit și el de fantasma Alexandrei, el pornește în această misiune de spionaj peste Tisa, încredințându-și lucrurile personale comandantului, și totodată făcându-i confidențe despre orientarea sa politică, aceea de comunist și despre convingerile sale *ferme* că acest război va aduce o viață mai bună țării. Propaganda ideologică face ca nuvela, de altfel complicată inutil și întinsă pe pagini întregi, să devină lipsită de valoare artistică. Fantasticul iradiant, ce crea o atmosferă diafană și purificatoare cu rolul de a simboliza ieșirea din contingent și din moarte, dispare aproape cu totul sau devine clișeizat în dialogurile imaginare ale protagonistului cu Alexandra, întinse până la saturație pe pagini întregi. Iar accentul cade pe faptele eroice ale personajului pe câmpul de luptă, în stilul șabloanelor literaturii proletcultiste, ceea ce face ca această nuvelă să fie lipsită de interes literar.

Ultima poveste a volumului reafirmă punctele forte ale scriitorului și unitatea de construcție în raport cu întregul volum. Protagonistul, un ofițer rănit și amnezic, păstrând doar imaginea unei Alexandre de șaisprezece ani, întâlnită nu se știe unde și când, își caută adăpost de pe câmpul de luptă și în rătăcirea lui dă peste un ofițer german, rănit, pe care îl ia în spate să găsească împreună o casă în care să-și tragă sufletul. Cei doi se refugiază într-o casă izolată, în care singurul suflet viu este o fetiță cehoaică, Alexandra (!), care nu vorbește decât în limba ei, dar care, în mod miraculos, înțelege tot ce vor cei doi străini și îi ajută să își oblojească rănile, să se odihnească și să se hrănească. Cei doi, la rândul lor, își regăsesc identitatea umană dinaintea războiului-ofițerul german este de fapt un hazliu profesor

de latină, se împrietenesc și se joacă cu mica Alexandră, creând paradisul pierdut al armoniei dinainte de război. Puritatea este simbolizată de jocul cu zăpadă și bulgări al protagonistului cu fetița, moment ce îi deșteaptă bărbatului alte crâmpoie de amintiri cu cealaltă Alexandră, femeia iubită. Noaptea, după minunatul joc în zăpadă, ar trebui ca această insulă de pace să rămână în continuare în afara războiului, însă o bubuitură de tun îi deșteaptă pe cei trei și îi aruncă din nou în realitatea cruntă a *fării nimănui*, găsindu-se prinși între două fronturi. Dându-și seama că niciunde afară nu vor avea scăpare de moarte, cei trei se întorc în căsuța Alexandrei, cu speranța firavă că pacea va veni în cele din urmă. Finalul nuvelei și al romanului, pe lângă simbolistica triumfului vieții asupra morții în cele din urmă, conține și un simbol al triumfului artei o dată cu viața: „Iar eu, știind acum bine ce am fost și cine sunt, m-am apucat să gravez pe stâlpii casei, cu fierul înroșit în foc, aceste simple și esențiale adevăruri.”¹⁵⁵

Stilistica acestui volum, precum și a celorlalte romane ale lui Laurențiu Fulga îl încadrează în tradiția fantasticului interbelic de la noi.

3. Fănuș Neagu. Fata Morgana și mirajul cuvântului care transformă lumea

În anul 1960 Fănuș Neagu debutează editorial cu volumul de povestiri *Ningea în Bărăgan*. După exemplul lui D.R. Popescu, al lui Nicolae Velea și al altor prozatori dornici să depășească schematismul impus de realismul socialist, Fănuș Neagu refuză să mai creeze personaje perfecte, muncitori și țărani construiți după șabloanele timpului, și le înlocuiește cu inși mai puțin obișnuiți, unii de-a dreptul excentrici (în limbajul critic al epocii se vorbea de o proză a „suciților”).

După un deceniu și jumătate de aducere în prim-plan în literatura română a unor eroi exclusiv pozitivi sau exclusiv negativi, proza lui Fănuș Neagu, cu oameni pitorești, greu de clasificat, trebuie să fi făcut o puternică impresie. De altfel, chiar și azi, când am ajuns în această privință la

¹⁵⁵ Laurențiu Fulga, op. cit., p. 363

obișnuință, și chiar la blazare, încă ne mai simțim șocați luând cunoștință de indivizii năstrușnici pe care ni-i propune scriitorul și în egală măsură ne iau prin surprindere faptele lor, care se constituie într-o colecție de curiozități. „Prozatorul vânează excepția, monstruosul, pitorescul șocant, bizareria, adică tot ce este excitant și provocator pentru închipuire, dându-i acesteia șansa de a funcționa spre a spori senzația de viață.[...] Se naște astfel un baroc, dar un baroc de compensare, tragic în fond, prin disperarea pe care o presupune o astfel de sfidare a previzibilității lumii, de refuz al unei umanități ce figurează într-o schemă.”¹⁵⁶ De la început prozatorul narează întâmplări neobișnuite, stranii, multe comice până la absurd, fapte comise de inși într-o ureche, dezvăluie comportamente „buiimate”, născociri ale unor minți ce funcționează anapoda, iar tot ce se petrece, în orice istorisire, e îmbibat de poezia Bărăganului, a bălților dunărene, a Deltei.

„Oamenii sunt primitivi, vitali, candizi și amoralii. E o societate falocrată, în care femeile joacă un singur rol. Tații își cotonogesc în toată regula odraslele. Viața e dură, dar și idilică, într-o proporție al cărei secret îl deține scriitorul.”¹⁵⁷

Lumea lui Fănuș Neagu trăiește la marginea Câmpiei dunărene, văzută ca un teritoriu faulknierian, imaginar și real totodată. Câmpia brăileană este o geografie ridicată la valoarea de spațiu mitologic, făcând ca întâmplările și personajele să se învâluie de aburul legendei și să accentueze atmosfera atemporală a narațiunilor. Cum cele mai multe dintre personaje rătăcesc, spațiul este redus la orizontul lor, unind, în nedeterminarea sa, agitația cu nemișcarea. Prozatorul este profund legat de Bărăgan, de Brăila și de Dunăre. Oscilând între câmpie și apă, eroul fănușian este, astfel, marcat de două infinituri: al mișcării și al inerției.

Sub fascinația realismului magic sud-american și a prozei fantastice a lui Mircea Eliade, Fănuș Neagu, la fel ca și contemporanii săi Ștefan Bănuțescu, Dumitru Radu Popescu sau Nicolae Velea, care debutaseră cu povestiri și nuvele „cu țărani suciți”, a făcut rapid pasul către o proză în

¹⁵⁶ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 210

¹⁵⁷ N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 1106

care fantasticul, magicul și miticul deformau, deliberat sau nu, contururile unei realități opresive. Limba acestor prozatori era ea însăși un protest împotriva limbii de lemn din spațiul public socialist.

În fond, proza lui Fănuș Neagu nu impresionează atât prin varietatea și complexitatea subiectelor, alese și derulate cu grijă (deși mediile geografice, sociale, umane, istorice în care se desfășoară acțiunea sunt fascinante, neordinare și chiar ezoterice), ci prin limbaj (care constituie, în acest caz, opera propriu-zisă). Problema este că de-a lungul evoluției scrisului lui Fănuș Neagu, personajele tind să nu se mai diferențieze prin limbaj, devenind doar niște prilejuri pentru autor de a se lansa în tirade fanteziste, aglomerările de figuri de stil (mai ales metaforele) aglutinează frazele, iar textele, din ce în ce mai baroce, cad în manierism și parcă în autopastișă.

Oscilația permanentă între real și fantastic reprezintă una din trăsăturile esențiale ale povestirilor sale: „între aceste formule evoluează prozatorul, prea terorizat de real pentru a deveni un fantastic pur și cu un simț prea puternic al fabulosului, miticului, pentru a fi un prozator rece și indiferent. A judeca, de aceea, narațiunile sale ca niște basme moderne nu e de recomandat, a ignora, în analiză, partea lor de mister, aburul fantastic în care sunt învăluite conflictele cele mai dure arată, tot așa, o lipsă de intuiție exactă a obiectului.”¹⁵⁸ De altfel, scriitorul nu uită nici un moment de faptul că ne aflăm la porțile Orientului, fenomen ce explică acuta aplecare pentru imaginar a personajelor sale.

Fănuș Neagu nu scrie însă o proză onirică în sensul clasic al cuvântului, cu arătări terifiante pe care logica le respinge, ci se oprește la jumătatea drumului, fascinat în egală măsură de realitatea cea mai dramatică: „Atmosfera nu e lăsată să capete acea binecunoscută plutire sadoveniană: când nu e presărată în exces cu situații stranii, e pigmentată cu scene de erotism năvalnic din panoplia haiducească a lui Panait Istrati.”¹⁵⁹

Ceea ce-l interesează pe scriitor este atmosfera, perspectiva inedită asupra universului, o perspectivă potrivit căreia realul comunică cu imaginarul. Este vorba de o lume situată la proximitatea fantasticului, unde totul

¹⁵⁸ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol.3, editura Litera, Chișinău, 1997, p. 294

¹⁵⁹ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 207

este posibil, dar unde aparițiile insolite nu șochează, nu provoacă spaimă. Prozatorul nu se exprimă numai în metafore, ci și vede lumea metaforic, fapt ce ne determină să vorbim de existența unui realism miraculos în opera sa.

În *Descoperind râul* un copil, Bănică, scăpat de sub supravegherea familiei, pleacă de unul singur de-a lungul râului într-o albie. Farmecul irezistibil al naturii produce un adevărat delir al simțurilor. Copilul recrează practic lumea înconjurătoare potrivit imaginației sale: „Acolo unde apele pornesc pe două măști, se scâlda, singură, o rață de baltă. E din negură, se gândi băiatul, a trimis-o zâna apelor să mă întâmpine, și suci albia pe gârla dinspre câmpie.”¹⁶⁰ În mintea lui Bănică, realul se amestecă cu fantasticul, totul luând dimensiuni fabuloase. Copilul trăiește în lumea basmelor, drept care, pentru el, orice devine posibil. Albia îl poartă înspre „țara poveștilor”¹⁶¹, unde plantele și animalele prind grai, conversând cu oamenii. El găsește explicații pentru orice. După ce i se adresează unei rațe și vede că pasărea nu-i răspunde, Bănică conchide atotștiutor: „Dacă vorbește, zâna o schimbă pe loc într-un bolovan și se duce la fund.”¹⁶²

Ideea aceasta a lumii văzută prin ochii unui copil este reluată în *Vrăbii-fluture* și *În septembrie*. Ambele îl au ca protagonist pe George, un băiat pus pe fapte mari. El transfigurează realitatea prin cuvinte: „Tocmai când se pregătea să mă înșface de ceafă și să mă tragă afară de urechi fata lui Neculai Branga, sluta dracului!, soarele a schimbat în aburi alea vreo trei căldări de apă rămase pe fundul butoiului și aburul m-a ridicat într-un nor.”¹⁶³ Unele dialoguri sunt absurde:

„- Mamaie, rostește George, fericit c-a înșelat-o, azi dimineață am întrebat o salcie: cum ți-a venit în gând să te faci salcie, fetițo?

- Și ea ce ți-a răspuns?

- N-a găsit timp să-mi răspundă, fiindcă sunt prea scund.”¹⁶⁴

¹⁶⁰ Fănuș Neagu, *Dincolo de nisipuri*, editura Semne, București, 1994, p. 52

¹⁶¹ Fănuș Neagu, op. cit., p. 52

¹⁶² Idem, p. 52

¹⁶³ Idem, p. 121

¹⁶⁴ Idem, pp. 122-123

Treptat imaginile devin halucinante: „un iepure cu două capete, cel din dreapta înfundat într-un câmp de lucernă, cel din stânga într-un pepene galben, ieși fuga din casă.”¹⁶⁵ Ne aflăm aici în plin suprarrealism. Granița dintre real și miraculos a dispărut:

„- Ce vezi?

- Văd luna. Parcă-i o șuviță de slănină. Știi că-mi vine să râd?

- Și sub lună ce vezi?

Sub lună, pur și simplu, cu toate că eram la mijlocul lui septembrie, ninge cu fulgi mari.

- Ninge cu fulgi mari cât o coadă de iepure.”¹⁶⁶

Asemenea eroilor din basme George pornește într-o călătorie inițiativă. Se suie în luntrea bunicului și, înarmat cu o „nuia de stele”¹⁶⁷, vâslește către o insulă unde e convins că-l așteaptă o comoară. Un flaming, „pasărea care păzește inima pământului”¹⁶⁸, îl învață că adevărata comoară este dragostea, după care continuă într-un talmeș-balmeș de metafore și înflorituri tipice stilului prozei lui Fănuș Neagu: „Ține minte, George: începutul din sânge se numește aprilie; gâlgâie mirarea sub drum deschis prin mărăcini; se-afundă-n neamul măceșilor, adică din neam în neam de floare, pasărea dulcilor iubiri; plouă cu lotuși; vin din ocoale de cositor numai clipe fără egal; [...] curcubeul frânge stânjenei.”¹⁶⁹

Zeul ploii aduce în prim-plan un bătrân care-și luase de nevastă o țigancă mult mai tânără decât el, având interesantul nume de Tulpina. Întors pe neașteptate acasă cu scopul de a lua niște mâncare și băutură pentru o petrecere, el descoperă o cămașă care nu-i aparținea. Pune mâna pe secure cu gând să-și omoare nevasta necredincioasă. Atunci Tulpina apare în toată splendoarea frumuseții ei. Femeia se dovedește a fi o vrăjitoare capabilă să oprească timpul în loc: „Stai! se răzgândi ea, și Bătrânul înțepeni la jumătatea drumului[...] Fu o clipă de tăcere încremenită în care toate elementele ieșiră din ordinea logică și intrară sub

¹⁶⁵ Idem, p. 124

¹⁶⁶ Fănuș Neagu, op. cit., p. 127

¹⁶⁷ Idem, p. 132

¹⁶⁸ Idem, p. 132

¹⁶⁹ Idem, p. 133

seducția despreunării de timp și sub puterea magică a Tulpinei- remorcherul călcând apa spre ostroave se opri[...]; lipovenii [...] scăpară sticla de votcă de-o plimbau din mână-n mână și sticla atârna, mirată, între capetele lor. [...] Dă jos de pe tine, zise Tulpina, lăsând Dunărea și viața să-și continue împliniri și scăderi, dă jos cămașa slinoasă și îmbrac-o p-aia albastră.”¹⁷⁰ Bătrânul lasă securea și pleacă învins, ascultându-și resemnat soția. Cămașa celui care se culcase cu Tulpina îl ustură. „Parcă era plină de răni care se lipeau de el.”¹⁷¹ Imaginea amintește de gelosul Hercule primind în dar cămașa morții de la Nessus.

Dragomir din *Jocul din amurg* în timp ce-și veghează bunica moartă cade într-o stare de reverie și începe să aibă viziuni. Uitându-se pe geam vede mergând pe ulița satului un lup însoțit de trei plop și o fântână. „Dragomir [...] caută să înțeleagă cum umblau plop și fântână.”¹⁷² Rândurile care urmează recad în manierismul specific autorului: apare din spatele fântânii o fată cu fustă verde, iar lupul „a pătruns în măruntaiele pământului de sub grădina lor.”¹⁷³ Povestirea se salvează de-abia în final: semnele făcute cu lampa din casa vecină și pomenirea deportării dau de înțeles că întâmplările trebuie citite în cheie politică.

Bine realizată este *Luna ca o limbă de câine*, în care, dincolo de evenimente senzationale descrise, Fănuș Neagu adaugă tema fantastică a dublului.

Titlul conține două simboluri esențiale ale prozei autorului: luna și câinele. Pentru Fănuș Neagu, luna este în același timp metaforă și emblemă, astru al ritmurilor vieții și element fantastic. O lună grotescă, sub văpaia căreia oamenii devin lunatici sau bântuiți, iar viața lor este determinată de lumina acestui astru. Simbolismul lunar influențează nașterea, devenirea, moartea, apele, femeia, fecunditatea, destinul, temporalitatea. Luna își exercită mirajul asupra personajelor, jucând rolul de prevestitoare a unor drame și călăuzindu-le viața. Câinele, animal emblematic, marchează, metaforic, alienarea personajelor, îndepărtarea lor de „linia de plutire”.

¹⁷⁰ Idem, p. 93

¹⁷¹ Fănuș Neagu, op. cit., p. 94

¹⁷² Idem, p. 159

¹⁷³ Idem, p. 160

Dacă în alte narațiuni apare ca un animal fidel și devotat, aici devine bezmetic, infidel, agent al naturii buimace, agresive.

Textul reface, prin relatările complementare ale mai multor personaje, destinul zbuciumat al „tovarășei” Doina Goșman. Femeia este căutată într-un sat obscur din Bărăgan de cunoscutul actor Eugen Argova. Acesta se jucase cu ea, dându-și întâlnire cu Doina Goșman și prezentându-se drept un oarecare Matei Matei. Problema este, ca în multe alte povestiri fantastice, că ulterior femeia îi spune falsului Matei că l-a găsit pe Argova, ceea ce-l face pe actor să piardă simțul realului și să nu mai știe cine este cu adevărat: Eugen Argova sau Matei Matei. Când Mancataș, secretarul comitetului raional de partid, îl întreabă „chiar ești Argova sau ești Matei Matei?”¹⁷⁴, el evită stângaci răspunsul.

Împreună cu autoritățile, Argova pleacă să investigheze o întâmplare tragică: sfârșierea a două fete, căzute într-un puț, de către patru câini înfometaji. Actorul descoperă că una dintre copilele omorâte era chiar fiica Doinei Goșman. Uciderea câinilor criminali este descrisă în imagini cutremurătoare: „Presimțindu-și sfârșitul, câinii rămași în groapă începură să latre îngroziți. Lătratul lor părea un hohot blestemat săltând din străfundul pământului, și cei care lucrau cu scripetele cedară nervilor supraîncărcați, lăsară funia și începură să arunce cu pietre și bolovani. Furia lor oarbă se transmise fulgerător și celor de pe mal, care se rostogoliră la vale, învâlmășind buruienile și gunoaiele puturoase.”¹⁷⁵

Din lașitate Argova refuză să-i spună Doinei, când se întâlnesc, că fata ei a murit. Neștiutoare, femeia se dezbracă și îl invită să facă dragoste, mirată totuși de reticența lui. În final, bărbatul acceptă. Este excelent sugerată în ultimele paragrafe simultaneitatea a două experiențe decisive și antitetice precum iubirea și moartea. „În clipa aceea răsări luna. Atârna pe cer ca o limbă de câine, și cel care nu știa dacă este Argova sau Matei Matei închise ochii, orbit.”¹⁷⁶

Nuvela *Pierdut în Balcania* are o structură complexă în care se întrepătrund neliniștile adolescentine, magia neagră, ocultismul și persecuțiile

¹⁷⁴ Fănuș Neagu, op. cit., p.63

¹⁷⁵ Idem, p. 68

¹⁷⁶ Idem, p. 72

politice din anii '50. Naratorul este un băiat de vreo 17 ani, Don Pablo, care își petrece vacanța undeva la malurile Dunării. Pentru un timp, el se bucură din plin de libertatea absolută a jocului și a imaginației, gustă beția aventurilor de tot felul, este atras erotic de două fete de-o seamă cu el, Voichița și Nissi, dar o dorește puternic pe țiganca Turla, mai în vârstă decât el. Bucuria sa stârnește suspiciunea celorlalți (evenimentele se petrec în perioada istorică tulbure a obsedantului deceniu). Este denunțat pentru acțiunile lui subversive, urmând a-și primi, se pare, cuvenita pedeapsă. Finalul rămâne însă deschis, sugerând că, mai elocvente și mai semnificative decât narațiunea-cadru sunt „poveștile” pe care ea le conține. Iar poveștile vorbesc despre un nemaivăzut pepene cu sute de ghimpi de lemn, despre o bandă de tineri care împarte „moartea amânată”, despre cum se împacă îndrăgostiții numind monumentele Parisului de pe unul din malurile Senei sau cum aleargă niște copii să cucerească orizontul.

Miraculoasă este aventura lui Don Pablo în compania Turlei și a prietenului său Cârjan. Țiganca face rost de „cheia păsărarului”¹⁷⁷ și toți trei pleacă în căutarea cățelului pământului, „un puiandru cu părul fumuriu, năpârlit, vânjos, venit parcă din dosul stânei, de la o bătaie cu lupii, sorbind aerul cu limba și așteptând să-și înmoaie botul într-o măsură de jintiță.”¹⁷⁸ Ea e curioasă dacă iubitul ei, Manole Mihai, mai trăiește.

Cățelul pământului îi învață să meargă până la Ocna cocorilor, un fel de limb magic, unde se poate vorbi cu cei de pe lumea cealaltă. Turla face un ritual păgân, în urma căruia Ocna cocorilor apare din ape: „Valurile se liniștiră și scăzură cu un stânjen, dezvelind doi stâlpi - unul cu apă de mare, altul cu apă dulce - între care atârna o perdea strălucitoare din solzi de știucă, având țesut în mijloc un imens fluture Morpho aurora, albastru cu învieri negre, ornat la colțuri cu alți patru fluturi mici care trăiesc în văile Fergana[...]. Peste pragul de sus domnea neclintit un pește zburător, iar în cer, bușită de ambiții indecente, luna luase forma peștelui mola - mola.”¹⁷⁹ „Umflată ca un palat, ocna cocorilor era caldă și aerul din ea era înăbușitor (de aici, probabil, și numele ei), căci Turla, pășind peste prag,

¹⁷⁷ Fănuș Neagu, op. cit., p. 191

¹⁷⁸ Idem, p. 196

¹⁷⁹ Fănuș Neagu, op. cit., p. 199

scoase una din cele șapte fuste ca să-și șteargă sudoarea și să-și facă vânt pe obraji.”¹⁸⁰

Țiganca vorbește cu spectrul unui cunoscut mort, apoi, în fața celor trei personaje, se derulează, ca pe un ecran panoramic, ultimele clipe de viață ale lui Manole Mihai, împușcat de soțul gelos al uneia dintre ibovnicele sale. Turla își jelește iubirea înșelată, după care le mărturisește lui Don Pablo și lui Cârjan cum s-a răzbunat ea pe necredinciosul Manole, culcându-se cu un șofer la câțiva pași de rămășițele fostului iubit: „Iar tu, Manole Mihai erai numai la cinci sute de stânjeni mai jos, schelet de om pe-un schelet de cal [...]. Apa Dunării în care făceam acum dragoste cu băiatul ăla [...], tu n-ai știut asta niciodată, apa dragostei, apa aia nu te-a atins, a trecut pe de lături, ca să nu mai mori încă o dată sau ca să nu cumva să înviezi și să mori și iar să înviezi și să mori.”¹⁸¹

Dincolo de nisipuri, considerată de Nicolae Manolescu „bănulesciană avant-la-lettre”¹⁸², este, probabil, cea mai cunoscută povestire a lui Fănuș Neagu, fiind preluată chiar și în programele școlare.

Textul are subtitlul „Tatălui meu, care-a așteptat gârla”, acțiunea situându-se în anul 1946, în timpul unei secete teribile: „Era în 1946, an de secetă cumplită. Șușteru nu mai văzuse pic de tutun de patru zile. Ca să fumeze, într-o zi rupse un smoc de frunze de iederă din rugul care îmbracă fața casei, le frământă între degete și-și umplu luleaua.”¹⁸³ Casa lui este pustie, pentru că nevasta, soacra și copiii lipsesc: „Sunt după mâncare, își zise, s-au împrăștiat prin sat ca făina orbilor.”¹⁸⁴

Nimic nu se clintește sub arșița infernală. Satul este cuprins de o toropeală grea, specifică amiezilor târzii și verilor prelungite. Șușteru „privi ulița în lung. În dreptul primăriei, o femeie aduna baligă într-o roabă ca să lipească prispa casei. Sub salcâmul de lângă podișca dată cu var, un câine se scutura de purici. La fierărie potcoveau un cal. Mirosea a copită arsă.”¹⁸⁵ Râul secăt, devenit o „omidă cenușie”¹⁸⁶, este expresia desăvârșită

¹⁸⁰ Idem, p. 201

¹⁸¹ Idem, p. 205

¹⁸² Apud *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 1106

¹⁸³ Fănuș Neagu, op. cit., p. 42

¹⁸⁴ Idem, p. 42

¹⁸⁵ Fănuș Neagu, op. cit., p. 43

¹⁸⁶ Idem, p. 43

a lipsei de speranță a acestei comunități părăsite, pustiiță de calamitatea arșiței. Nisipul și lutul sunt uscate, iar rădăcinile ierburilor atârnă de maluri într-o imagine suprarealistă de mare efect, amintind de tablourile lui Salvador Dali. Treptat, în realitate se insinuează germenii fantasticii. Șușteru este un bărbat cu puternice ascendențe ludice, în comportamentul lui observându-se reminiscențe ale unui model arhetipal. Astfel, el face semnul crucii pe nisip, într-o încercare disperată de a readuce bunătatea divină pe pământul pustii.

Brusc, un călăreț apare în zare, mânându-și calul gata să-l omoare, dând o veste incredibilă, nesperată, că a plouat la munte și vine râul, Buzăul. Năluca se șterge în zare, cum venise, pierdută „în fulgerările apei morților.”¹⁸⁷ Din acest moment Șușteru trăiește direct într-o altă lume, agităndu-se până la extrem, iluzia transformându-se pentru el în realitate virtuală, în vederea căreia personajul se pregătește intens: „Trebuie să dau luntrea la apă și să curăț șanțurile.”¹⁸⁸

La aflarea incredibilei vești, toată lumea e cuprinsă de o euforie colectivă, fiind gata de sărbătoare, de parcă ar asista la o nouă creație a lumii: bat clopotele de la biserică, bărbații desfundă șanțurile pentru a capta apa în grădinile lor, femeile se îngrămădesc sub un oțetar, pentru ca apa să nu le tragă în vâltoarea lor, două dintre ele rostogolesc un pietroi mare, ca să aibă unde spăla. Un bătrân întinde cârlige de undiță cu câte o jumătate de râmă pentru a prinde pește. Oamenii își suflecă pantalonii, singurele haine ce le mai rămăseseră pentru ca să nu li se ude mai târziu. Șușteru se pregătește în felul său de miracolul apei: cere tutun cât să-și umple pipa, apoi îl ceartă pe bătrânul cu râme, nu cumva să sperie peștele din prima zi.

Până la căderea serii, peisajul rămâne însă neschimbat, cu pământul uscat până la un stânjen adâncime, iar tensiunea așteptării determină schimbarea fizionomiilor: „Le sticleau ochii în cap. Bărbile, vinete ca magiunul de prune, îi făceau firoși.”¹⁸⁹ Este lansată ideea că apa a fost blocată în satele de sus, din amonte, pentru a fi folosită de „hoții de morari”¹⁹⁰,

¹⁸⁷ Idem, p. 43

¹⁸⁸ Idem, p. 44

¹⁸⁹ Fănuș Neagu, op. cit., p. 45

¹⁹⁰ Idem, p. 45

care își fac rezerve în iazurile lor. Găsirea apei devine, astfel, în micul sat, o căutare inițiată, la fel ca a Sfântului Graal, pentru că numai lichidul vital poate determina revenirea vieții la normal. Douăzeci de călăreți în frunte cu Șușteru pleacă să vadă ce s-a întâmplat, „ca o unitate de cavalerie în așteptarea semnalului de atac.”¹⁹¹

Șușteru trăiește o dramă profundă, dezvăluită de mirajul apei și de dorința obsesivă a transformării iluziei în certitudine și a suferinței în bucurie. Încercarea este însă sortită eșecului încă de la început, iar semnele escatologice se înmulțesc: luna este „galbenă și vălurită ca obrazul unei bătrâne”¹⁹², doi cai frânți de oboseală sunt lăsați în urmă, morți, după ce fuseseră „beliți” din ordinul lui Șușteru. În fața oamenilor „câmpul răsufla fierbinte.”¹⁹³ Apa este însă o iluzie, un fel de Meka cerească. La prima moară, iazul este „pleșuv”, în timp ce la a doua iazul era gol, iar stăvilarul pe jumătate umplut cu țărână. Mirajul este cu atât mai mare, cu cât cârdul de rațe venit poate, după cum spun oamenii, dinspre iaz, da impresia supra-realistă de belșug. Încet, încet, însoțitorii lui Șușteru renunță, învinși, punându-și topoarele de o parte și plecând înapoi. Căutarea este o încercare de transcendere a lumii cunoscute. Seceta domină în continuare, în pofida tuturor încercărilor: „albia râului se vedea întinzându-se drept înainte – o dâră de cretă ce nu se mai isprăvea nicăieri.”¹⁹⁴

Șușteru este un personaj situat într-o irealitate îndepărtată: el este epuizat de efort, dar continuă să caute, ca un straniu Don Quijote, fără succes, apa dătătoare de viață, într-un peisaj pustiit, aducând aminte de filmele S.F. care descriu viitoruri distopice: „Privea luna ce se ofilea pe muchia aceluiași deal, ridică brațul fără mânecă și lovi calul pe gât, cu dârlogii. Simțea mereu în față răcoarea valurilor.”¹⁹⁵

Finalul, incert, lasă nuvela într-o așteptare nerezolvată. Prin efectele pe care le creează, proza lui Fănuș Neagu se înscrie astfel, într-o nouă etapă, de explorare a unor modalități care se conturează timid în literatura deceniului 6.

¹⁹¹ Idem, p. 46

¹⁹² Idem, p. 46

¹⁹³ Idem, p. 46

¹⁹⁴ Fănuș Neagu, op. cit., p. 47

¹⁹⁵ Idem, p. 47

Întemeierea și disoluția spațiului fabulos arhetipal

Universul prozei lui Ștefan Bănuțescu se conturează o dată cu apariția, în anul 1965, a volumului *Iarna bărbaților*, în care se regăsesc nuvele publicate anterior în *Gazeta literară* și *Luceafărul*: *Mistreții erau blânzi*, *Dropia*, *Satul de lut*, *Vară și viscol*, *Masa cu oglinzi*, *Gaudeamus*.

„Nu mai e Glăvan Laliu/ Laliu, țambalagiu,/ Nu mai e de-un an și-o lună / Și țambalul tot mai sună./ Cântă-n grâu și-n iarbă verde / De văzut nu se mai vede”... – aceste versuri sunt emblematice pentru felul în care o lume de mult apusă rămâne vie peste timp, trecută printr-o dublă transfigurare: mai întâi, prin intermediul mitului sau al legendei și apoi artistică, prin literatură. Acesta poate fi considerat chiar principiul generator în baza căruia Ștefan Bănuțescu a reușit să își articuleze universul imaginar din volumele *Iarna bărbaților* (nuvele), *Cântece de câmpie* (versuri) și *Cartea de la Metopolis* (roman).

Pentru o mai bună înțelegere a pilonilor de rezistență din proza lui Bănuțescu, este necesară o privire asupra contextului istoric și a receptării volumului *Iarna bărbaților*. *Lunga iarnă dogmatică*¹⁹⁶ premergătoare anului 1964, a avut ca principiu fundamental de funcționare impunerea „realismului socialist” în literatura română, adică a unui tipar clișeizant și reducător cu rolul de legitimare ideologică, al cărui efect a fost sterilitatea la nivelul estetic, cu câteva excepții: „Literatura suportase, în anii anteriori, o traumatizare de proporții, resimțită totuși diferit, ca efecte, de poezie și de proză. Am mai vorbit despre faptul că, spre deosebire de poezie, anulată în chiar substanța ei generatoare care este trăirea lirică, proza a izbutit să fructifice, în plin dogmatism, un filon de creație din care s-au născut câteva cărți viabile, în totul fragmentar.”¹⁹⁷

E de la sine înțeles că, într-o astfel de epocă, modalități literare concurente realismului socialist, între care și proza fantastică, nu puteau fi

¹⁹⁶ Cf. G. Dimisianu, *Prefață* la volumul *Iarna bărbaților*, editura Eminescu, București, 1979

¹⁹⁷ G. Dimisianu, op. cit., p. VII

considerate decât ostile regimului, tributare „vechi orânduiri”, după același principiu conținut în sloganul „cine nu e cu noi e împotriva noastră”; rațiunile erau evidente: „Pe urmele lui Lenin, care socotea, din perspectiva unui mesaj direct și accesibil, că ficțiunea de tip fantastic și parabolic e o dovadă de lașitate pentru un scriitor comunist, ideologii partidului, atenți la voga occidentală a unei asemenea literaturi, au respins mult timp orice abatere de la simplitatea narativă”¹⁹⁸

Cu toate acestea, „mugurii evazionismului” nu au întârziat să apară chiar înaintea anului 1964 (cf. Declarația din aprilie), ca o consecință a unei rezistențe – timide – la modelul oficial, dar mai ales a slăbirii supapei de presiune la nivel politic.

S-au constatat, astfel, câteva direcții distincte, reprezentate de prozele unor autori (Zaharia Stancu, Eugen Barbu, Nicolae Breban, Marin Preda) debutați deja, dar mai ales de generația prozatorilor tineri de la începutul anilor '60) D.R. Popescu, Nicolae Velea, Fănuș Neagu, Ștefan Bănuțescu, Sorin Titel), care nu vor reacționa manifest față de literatura de propagandă, ci prin „opunere elastică.”¹⁹⁹

În cronică de întâmpinare a volumului *Iarna bărbaților*, Lucian Raicu izbutește să prezinte un Ștefan Bănuțescu devotat artistic cerințelor reflectiste, pentru a putea vorbi, pe ocolite, de substanța mitică a nuvelor autorului: „Sunt, firește, realități în *Iarna bărbaților*, însă scrutate cu atâta neabătută și pregnantă gravitație, încât capătă conturile și densitatea unei existențe imaginare. [...]. Scoase din ritmul evoluției istorice, fapte petrecute cu abia câteva decenii în urmă, în câmpia munteană, prin bălțile Dunării, prin sate și târguri situate de-a lungul fluviului, la câteva zeci de kilometri de centrul civilizației orășenești, capătă dimensiuni de lume străveche, mitică, zbatându-se în captivitatea milenară a naturii.”²⁰⁰

Prin acest joc care pendulează între discursul pe linie și aprecieri – uneori îndrăznețe – despre substratul mitic al nuvelor, criticul se repliază în necesarul „reproș” pentru finalul neconvincător din *Mistreții erau*

¹⁹⁸ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației PRO, București, 2003, p. 151

¹⁹⁹ G. Dimisianu, op. cit., p. VIII

²⁰⁰ *Gazeta literară*, 5 august, 1965

blânzi și pentru familiaritatea cu care Condrat i se adresează mistrețului cu numele de Vasile: „Finalul puternicei nuvele este însă neconvingător. Apar turme de mistreți, aduși de ape, și oamenii sunt cuprinși de o liniște în care autorul simbolizează destul de artificial tăria lor...”²⁰¹ Firește că o interpretare despre semnificația religioasă a numelui de „Vasile”, care trimite la noaptea Anului Nou, când se poartă măști închipuind mistreți (Vasilca), nu ar fi fost posibilă. Înțeles în manieră realistă, ignorând însuși titlul și sensul nuvelei, finalul apare într-adevăr neconvingător...

În aceleași piruete de tip repliere-îndrăzneală, termenul de «fantastic», cel mai potrivit pentru aceste proze, este totuși plasat printr-o întorsătură de condei cu înfățișare de reverență oficială: „Din vorbe de aparență obscură, schimbate mai ales între cei din fruntea convoiului pornit enigmatic prin noapte la dropie, reconstituind un univers aproape magic, din care nu lipsesc determinările sociale, dimpotrivă, însă acestea sunt transfigurate subtil, condiția de viață din trecut a satului românesc fiind absorbită într-o fantastică narațiune.”²⁰² (Și nu „narațiune fantastică”, așa cum ar fi fost mai potrivit!)

Concluzia care se impune în urma scurtei prezentări a contextului pentru anul 1965 reiese destul de clar: printr-un pact tacit între putere și literatură, aceasta din urmă avea permisiunea de a devia de la canonul realismului socialist, abordând, de exemplu, genul fantastic, dar numai în haine de cenușăreasă și fără derogări fățișe de la discursul oficial.

Nuvelele apărute în prima ediție a volumului *Iarna bărbaților*, completate în edițiile următoare cu versurile din „Cântece de câmpie” și cu alte nuvele (*Vieți provizorii* și *Casa cu ecouri târzii*) îl consacră pe Ștefan Bănulescu drept un continuator al geografiei simbolice a lui Anton Pann și Panait Istrati: „Opera lui Ștefan Bănulescu se caracterizează printr-un profund sentiment al locului [...], nemuritoarea câmpie a Dunării răbdătoare cu excesele climei și sublimată de imaginația colectivă într-o multitudine de mituri și legende [...], un carusel cosmopolit, de o mare bogăție, pe care Panait Istrati l-a făcut, primul, cunoscut Occidentului.”²⁰³

²⁰¹ Idem

²⁰² Idem

²⁰³ Georgeta Horodincă, *Prefață* la volumul *Un regat imaginar*, editura ALLFA, București, 1997, p. VII

Aceste nuvele nu înfățișează însă un spațiu geografic real și nici nu reprezintă doar un pretext pentru a da la iveală folclorul obiceiurilor: „...puternicul element etnografic nu este în toate, decât humusul pe care crește un univers imaginar, deopotrivă mitic și realist.”²⁰⁴

În ceea ce privește relația cu proza fantastică românească apărută în perioadele anterioare comunismului, nuvelele lui Ștefan Bănuțescu „anunță refacerea legăturii întrerupte cu acea linie a prozei interbelice românești reprezentată de Vasile Voiculescu și Mircea Eliade.”²⁰⁵ De asemenea, s-a observat faptul că Ștefan Bănuțescu se apropie, prin spațiul geografic și moral de proza lui Fănuș Neagu, fiind însă „mai strunit stilistic”²⁰⁶ decât acesta.

Modalitățile prin care autorul creează fantastic sunt evidente în primele două nuvele din volum, *Mistreții erau blânzi și Dropia*, acestea fiind și cele mai reușite din punct de vedere stilistic.

Mistreții erau blânzi are un subiect simplu (înfruntând apele revărsate ale Dunării, pescarul Condrat și soția sa, Fenia, însoțiți de diaconul Ichim, caută un loc în care să-și îngroape copilul), însă narațiunea supradimensională fiecăre gest, generând o atmosferă eshatologică, de sfârșit al lumii. Bănuțescu se folosește de acest mit primordial, ca și ceilalți scriitori ai generației sale: „Generația '60 presimte că trebuie să o ia de la capăt și o face cu mândrie, uneori cu tupeu. Orgoliul ei este de a se sprijini pe pământul fer al miturilor primordiale- [...]. Natura înghite, „consumă”. Mitul resurecției, cel din *Iona*, cel din *Marea Roșie* funcționează fără greș și în opera lui Bănuțescu.”²⁰⁷

Revărsarea apelor simbolizează potopul biblic, iar barca lui Condrat devine o altă Arcă a lui Noe, care nu mai are funcție salvatoare, ci aceea de a face posibilă îndeplinirea ritului funerar. Condrat, Fenia și copilul lor trimit la triada Sfintei Familii, consacrată de creștinism (Tatăl, Maica și

²⁰⁴ N. Manolescu, *Literatura română postbelică. Proza. Teatrul*, editura Aula, Brașov, 2001, p. 145

²⁰⁵ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 218

²⁰⁶ N. Manolescu, op. cit., p. 145

²⁰⁷ Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, editura Cartea Românească, București, 1985, p. 476-477

Pruncul), iar diaconul Ichim reprezintă o ipostază desacralizată a spiritului. Celelalte personaje ale nuvelei întruchipează, la rândul lor, forțe arhetipale: cei doi țigani lăutari posedă forța abisală a cântecului (de asemenea, desacralizată, deturnată de la sensul ei inițial), iar Vica, femeia care îi atrage irezistibil pe bărbații din sat, alungată pe dunele de nisip, întruchipează erosul și forța vitală.

Nuvela conține alte două elemente cu încărcătură sacră: stejarul (arboarele vieții, axis mundi) care, smuls de furtună, semnifică haosul și mistreții (animalele sacre ale sărbătorilor din preajma Anului Nou), care vestesc refacerea lumii după potop. Doar prin funcția mitică se explică reacția bruscă de veselie a bărbaților, fiindcă astfel ei știu că au depășit tragedia.

În plan artistic, aceasta se traduce ca un triumf al creației asupra haosului. „Dacă apele simbolizează inconștientul, am putea descifra în aceste proze o victorie a conștiinței individuale. Sunt opere despre conștientizare, despre ieșirea din informal, despre un timp al civilizației. Opere ale Începuturilor, ele vorbesc despre o lume elementară.”²⁰⁸

La rândul ei, Vica își recapătă statutul sacru: plânsul ei are funcția de bocet ritual („...copilul era astfel omenit de plânsul tânăr al fetei”) și tot Vica îndeplinește ritualul înmormântării copilului, la școală.

Peregrinările femeii, despre care vorbesc legendele, nu sunt nici ele lipsite de sens simbolic, reprezentând ipostazele moarte-regenerare (recluziunea în insulă semnifică moartea, apariția în Babadag-revenirea la viață), amintind de întruchipările mitice ale zeiței Demetra pentru unele dintre personajele feminine din prozele lui Mircea Eliade.

Există și în *Mistreții erau blânzi*, mai dezvoltată decât în celelalte nuvele și adusă la nivel de măiestrie artistică în *Cartea de la Metopolis*, tehnica glisării în fantastic prin intermediul legendei (un personaj povestește ceea ce ar fi auzit de la alții și, prin spunere, dimensiunile temporale și evenimentțiale se modifică).

Modalitățile prin care autorul creează fantastic în *Iarna bărbaților* (supradimensionarea unui efect-arșița, potopul, specific unui spațiu anume, crearea unei țesături mitico-simbolice în paralel cu cea realistă, utilizarea

²⁰⁸ C. Ungureanu, op.cit., p. 476

„legendelor”, a poveștilor spuse de oamenii locului pentru ambiguitatea narațiunii) sunt reluate și diversificate în *Dropia* și în celelalte nuvele.

Procedeul *călătoriei inițiatice* („Călătoriile sunt, la Bănulescu, de fiecare dată inițiatice”²⁰⁹), prezent în *Mistreții erau blânzi*, este întrebuițat cu mai mare efect în *Dropia*, întrucât aici el se împletește cu **motivul străinului**, utilizat ca pretext pentru spunerea poveștii fabuloase. În drumul lor *la dropie* (numele locului unde trăiește pasărea râvnită de toți), Miron îi spune o poveste străinului, trăită sau visată de el însuși. Aceasta nu este o simplă relatare, ci un mănunchi de alte stranii narațiuni țesute pe firul principal, care accentuează caracterul fantastic al întregului: „În nuvele, toată lumea vorbește, pe un fond adânc de incomunicare. Abundența vorbirii nu lămurește nimic; de obicei, ea sporește necunoscutul.”²¹⁰

Modalitatea este acumularea, *boule de neige*, pornind de la declarații aparent banale, se nasc istorisiri fabuloase. De la constatarea despre secetă (o altă constantă a prozei lui Bănulescu), se ajunge la strania poveste a lui Fuierea; Corbu este lung de parcă s-ar fi învelit cu umbra lui de seară și vorbește în cântece; un altul este poreclit „spionul Mariei Tereza”, ca să nu între nici măcar în cuvintele îngăduitoare ale Ecleziaștului: ce a mai fost, este, ce a mai fost va fi. Oamenii se împart în neamuri și fiecare neam are un dar sau un defect caracteristic. În fine, *dropia*, pasărea mult râvnită, este la rândul ei o creatură aproape fabuloasă: „Dropia nu se poate prinde nici vara, nici toamna, e greu și de zărit, stă la capăt de miriște, în soare. Și în soare nu te poți uita. Numai iarna pe polei o poți atinge, când are aripile îngreunate și nu poate zbura și seamănă la mers cu o găină [...]. De multe ori, când e polei nu-i dropie, și când e dropie nu cade polei.”²¹¹

Neamurile pornite în toiul nopții la dropie reiterează un ritual arhaic al vânătorii, iar *dropia* devine o fantasmă, un miraj care nu poate căpăta consistență decât pentru cei aleși. Povestea lui Miron ambiguizează și mai mult simbolul dropiei. Pornit în căutarea fetei iubite din tinerețe, căsătorită între timp cu un bărbat din neamul lui Dănilă, Miron se duce la pândarul Petre Uraru și la nevasta lui, Victoria. Despre Victoria (cea „cu mintea

²⁰⁹ N. Manolescu, op.cit., p. 146

²¹⁰ Idem, p. 146

²¹¹ Ștefan Bănulescu, *Un regat imaginar*, editura ALLFA, București, 1997, p. 43

zburătoare din neamul lui Pepene”²¹²), aflăm că, după vorba lumii, i s-ar fi potrivit lui Miron. Acesta încearcă să afle ce s-a întâmplat cu fosta lui iubită, iar din poveștile Victoriei, auzite, la rândul ei, de la alte fete, reiese că aceea pe care el o caută are copii prea vârstnici pentru anii ei de căsătorie și, mai mult, nimeni din sat nu o cunoaște. În paralel cu această istorie, se strecoară vorbe bizare despre dropie: Petre, bărbatul Victoriei, nu a văzut niciodată dropia (o spune tot Victoria); Miron *vrea* să prindă dropia.

Pe măsură ce povestește, femeia trece printr-o transformare miraculoasă, devenind din ce în ce mai frumoasă, iar obiectele casei par impregnate de o vrajă, ca și cum urmează să participe la un ritual. Singurul mod de a o vedea pe fata iubită este-spune Victoria-să-l găsească pe Dănilă când fură fân, noaptea pe lună plină, cu toată familia. În acest punct, simbolistica fată-dropie devine evidentă. Povestea intră însă într-un mister de nedezlegat: „Când s-a lăsat noaptea, împreună cu Victoria am aflat de aproape mirosul de pelin de sub pernă.”²¹³ Miron găsește dropia (dragostea), dar aceasta nu este fata pe care crezuse că o caută și, după realizarea miracolului, pare să nu fie nici măcar Victoria: „Femeia s-a întors cu fața spre mine; avea părul veșted, nasul ascuțit și gura pungă. Nu mai era ea, Victoria.”²¹⁴

Cântecele îngroașă țesătura fantastică – ele spun povești care migrează de la o narațiune la alta. Nu întâmplător, Ștefan Bănuțescu a inclus volumul *Cântece de câmpie* în ediția definitivă a nuvelor. Împreună, scrierile susțin edificiul intricat al *Cărții de la Metopolis* și întreg universul ficțional al lui Ștefan Bănuțescu, care, așa cum a remarcat critica, însemna mai mult decât crearea unei atmosfere stranie la nivel literar; miza artistică presupunea, de fapt dorința „de configurare a unui teritoriu imaginar, dar validat estetic, cu geografia, geologia, demografia, cu istoria și istoriile lui”²¹⁵, după modelul profitabil al prozelor lui William Faulkner sau chiar Garcia Marquez.

Personajele numeroase ale cărții (Milionarul – cel care scrie cartea, deci o instanță auctorială), generalul Marosin, Iapa-Roșie, Aram Telguran, gene-

²¹² Idem, p. 45

²¹³ Ștefan Bănuțescu, op. cit., p.47

²¹⁴ Idem, p. 48

²¹⁵ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 329

ralul Glad, Fibula, Guldenu, Gora (mama Fibulei), Bazacopol, Emil Havaet, Filip Lăscăreanu zis Umilitul, Constantin Pierdutul I-ul, Andrei Mortu, Polider, își intersectează povestea destinelor pe mai multe paliere temporale ce semnifică însăși nașterea și moartea așezărilor din această geografie imaginată, după modelul marquesian, pornind de la cadrul real al ținuturilor Bărăganului și Dobrogei stăpânite de/ învecinate cu Dunărea.

Pe lângă tehnicile folosite anterior în nuvele, Ștefan Bănulescu complică substanța fantasticului cu altele noi: *structuri denaturate ale basmului* ²¹⁶, *reluarea unor personaje din nuvele* (Andrei Mortu, Constantin Pierdutul I-ul, Bazacopol, Emil Lăscăreanu, Milionarul, topometristul); *o geografie simbolică* (orașele Mavrocordat și Metopolis, Cetatea de Lână, Insula Cailor, Dicomesia) și, mai ales, *șesături nesfârșite de istorii și legende* („...dreptul Povestitorilor de a fabula devine sacru. Ei, ca artiști ai cuvântului, ar fi creatorii noii epoci [...]. Cartea Milionarului instaurează domnia imaginarului...” ²¹⁷

Milionarul, cel care își asumă rolul de a scrie cartea în care trebuie să înfățișeze destinele tuturor personajelor, este un alter-ego al autorului („...sarcina Milionarului, când își scrie cronică, rezidă într-o cernere permanentă a faptelor și a versunilor despre ele. Tema vieții și tema cărții sunt deci asemănătoare: o viață care reintră neconținut în legendă, o cronică alunecând neconținut în ficțiune.” ²¹⁸

Nu întâmplător, porecla personajului este „Milionarul”: el nu reprezintă altceva decât un depozitar al poveștilor despre alții, așadar el este bogat din acest punct de vedere. Locuiește în afara Metopolis-ului, pe o platformă de unde se vede întregul ținut, prin urmare, statutul lui este acela al străinului, al imparțialității, având ca efect cuprinderea panoramică: „Autorul include partitura străinului în textul romanului și rezultatul este accentuarea viziunii cosmice.” ²¹⁹

Între viziunea cosmică, fundamentală pe un continuum întemeiere-distrugere, și narațiunile de început și de sfârșit ale *Cărții de la Metopolis*

²¹⁶ Cf. N. Manolescu, *Arca lui Noe*, editura Gramar, București, 1999, p. 614

²¹⁷ Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, editura Cartea Românească, București, 1985, p. 476-477

²¹⁸ N. Manolescu, *Arca lui Noe*, editura Gramar, București, 1999, p. 620

²¹⁹ N. Manolescu, *Literatura română postbelică. Proza. Teatrul*, editura Aula, Brașov, 2001, p. 147

există o strânsă legătură. Începutul romanului, printr-o secvență în care fostul deținut Glad intră în Metopolis împreună cu o roată (obiectul cu care va înființa o fabrică de lumânări), nu reprezintă altceva decât o metaforă a întemeierii.

Finalul romanului, care relatează (și comentează) misterioasa dispariție a lui Filip Umilitul, conține o parabolă a sfârșitului, dar și a persistenței memoriei prin legendă.

Acestei duble perspective îi corespunde, așa cum s-a observat, un registru dublu—grav și ironic—care creează o permanentă concurență între grandoare și decrepitudine, între mit și istorie („Cele două perspective, una realistă și demitizantă, cealaltă maiestuoașă și legendară, se întâlnesc și se completează. Ele se opun de asemenea una alteia și se ruinează reciproc.”²²⁰

Din perspectiva mitică, Metopolis-ul pare o replică în miniatură a vechiului Bizanț, atribuindu-și chiar descendență bizantină: autorul piesei de teatru „O feerie bizantină”, ce urmează să fie prezentată cu mult fast în deschiderea serbărilor metopolisiene este convins să introducă pe afiș personaje din Metopolis.

Din perspectiva ironică, însă, personajele din piesă au câte un dublu negativ, ca și cele din roman („Fiecare personaj reprezintă contrafacerea sau imitația degradată a unui erou veritabil[...]”²²¹

Cu toate acestea, registrul ironic este atenuat de semnificații mai profunde ce se degajă din atmosfera decadentă a Metopolis-ului. Prin parabola începutului și a sfârșitului, scriitorul construiește un *mit al morții*, care pătrunde insidios în poveștile personajelor.

Există, mai întâi, un fel de scleroză psihologică a locuitorilor, care dau porecle noilor-veniți, porecle ce rămân în mentalul colectiv pentru totdeauna, generând un invariabil determinism. Generalul Glad, care este de fapt un fost deținut în închisorile Marmăției, trebuie să urmeze cu strictețe un comportament anume pentru a nu primi o poreclă înjositoare, ci una care să îl consacre ulterior pentru totdeauna printre metopolisieni.

²²⁰ Georgeta Horodincă, *Prefață* la volumul *Un regat imaginar*, editura ALLFA, București, 1997, p. XIII

²²¹ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 330

Abia după o perioadă de munci istovitoare, în care nu are voie să se arate pe străzile Metopolisului, el capătă permisiunea să îmbrace uzatul costum de general, care îi conferă porecla onorabilă de „Generalul Glad”. Iapa-Roșie, în schimb, este o poreclă dezonorantă, care se va păstra chiar și atunci când purtătoarea ei va ajunge o femeie foarte bogată, cea mai influentă negustoreasă din Metopolis.

Moartea ca etapă finală a decrepitudinii este sugerată de săpăturile generalului Glad în căutarea marmurei roșii, care creează o replică subterană a Metopolisului. În acest Metopolis subpământean, simbol al Infernului, se adună hoții, jefuitorii, declasații social și cei numiți, nu întâmplător, „Păcatele lumii” — generațiile de copii de pripas care formaseră ani la rând cortegiul preotului „Viață Amărată”. Acești oameni ai catacombelor îi pradă și îi fură pe metopolisieni chiar în pragul celor mai fastuoase sărbători ale ținutului, devenind artizanii unei adevărate Judecăți de Apoi.

Mitul morții are, la rândul său, antidotul legendei. Filip Lăscăreanu, plecat dintre dicomesieni de la vârsta de 9 ani, ajuns savant ilustru, se reîntoarce în ținuturile natale pentru a muri. Solemnitatea de final se transformă însă în farsă și ridicol, Filip Umilitul fiind răpit pe rând de rudele îndepărtate, care își revendică, din mândrie de clan, dreptul ca bătrânul să moară în casa lor. Filip Umilitul reușește să evadeze, îmbrăcat în zdrențe, rătăcind prin Insula Cailor și prin împrejurimile Dicomesiei, iar dispariția sa creează legende contradictorii: uzurpatorul Emil Havaet îi poartă hainele și se comportă ca și cum el însuși ar fi bătrânul, lăsându-i pe ceilalți să creadă că Filip Umilitul a murit; pe de altă parte, nepotul Umilitului, Ștefan Apostatul, susține că bătrânul a fugit la Viena, de unde se va întoarce iarăși să moară în Dicomesia. Ca argument imbatabil, îi spune lui Havaet că un dicomesian veritabil, așa cum este și Filip, nu poate muri și nu poate fi îngropat niciodată fără pălărie, obiect vestimentar pe care și-l însușise Havaet. Argumentul funcționează, ca dovadă Havaet cade într-o dambla, ajungând în ipostaza decrepită a Umilitului: el îmbracă pijamalele bătrânului, se lasă îngrijit de Zoe Lucescu, pe care o transformă chiar în țiitoare. Faptele lui Havaet nu reușesc decât să susțină legenda nemuritorului bătrân. Se produce, astfel, un transfer mitic. Havaet Uzurpa-

torul ajunge un bătrân ramolit și libidinos, iar Filip Umilitul, evadat de sub escorta Zoei Lucescu, își regăsește libertatea în ținuturile Dicomesei, devenind un fel de Jidov rătăcitor.

Destinul lui Filip Umilitul simbolizează destinul Metopolisului: moartea, sfârșitul fizic este depășit, transfigurat prin legendă, intrând în eternitate.

Povestea acestui ținut rescrie o parabolă a puterii mitului, prin care orice loc sau așezare geografică, oricât de neînsemnat sau umil ca dimensiuni, reface în destinul său ascensiunea și decăderea unui imperiu. Pretențiile metopolisienilor și mavrocordaților de recunoaștere a descendenței bizantine pot fi ridicole sub raportul dimensiunilor și chiar din punct de vedere istoric, fiindcă se specifică în narațiune că orașul Metopolis nu a fost menționat niciodată în vreă cronică antică grecească sau bizantină, însă aceste pretenții ale paternității ilustre devin un tipar, un cadru care dă locuitorilor iluzia gloriei, iar sfârșitul orașului capătă, astfel, o aură legendară.

La rândul său, mitul întemeierii redimensionează istoria, trimițând narațiunea în fantastic. O astfel de viziune mitică apare în romanul marquezian *Un veac de singurătate*. În *Cartea de la Metopolis*, însă, mișcarea narativă este inversată, dinspre sfârșitul implacabil către zorii civilizației, realizată sub forma unor flash-back-uri, a unor povești despre personaje esențiale și viețile lor legendare.

Dubla perspectivă, umană decadentă și mitic-grandioasă, semnalată de critică, se pliază pe conceptul de *coincidentia oppositorum* pe care Mircea Eliade își întemeiază proza fantastică. Dar spre deosebire de proza eliadescă, în care accentul cade pe dimensiunea sacră camuflată în formele profanului, în romanul lui Bănulescu perspectiva rămâne ambivalentă până la capăt.

Realismul magic al spațiului bănățean

Înainte de deceniul opt al secolului XX Sorin Titel fusese interesat mai mult de experimentele literare la modă, cărțile sale reflectând fidel noile tendințe, de la atmosfera pur ficțională și până la „noul roman”.

O dată cu ciclul romanesc inaugurat de *Țara îndepărtată* (1974) și continuat apoi cu *Pasărea și umbra*, (1977), *Clipa cea repede* (1979) și *Femeie, iată fiul tău* (1983), se observă în scrisul său un interes crescând pentru fantasticul de inspirație biblică sau onirică și grija de a construi un teritoriu fictiv propriu, un fel de Yoknapatawpha românească, situată într-un Banat mitico-simbolic, în care timpul e învins de forța povestirii, spațiu având ca trăsătură particulară izolarea, eroii trăind într-un loc căruia îi lipsește contactul cu noul, cu ineditul, cu ideea de schimbare în general.

Camuflarea vieții cotidiene prozaice în mit nu este o noutate în epocă. O va face la noi atât Fănuș Neagu, cât și Ștefan Bănulescu. Scopul este unul clar: fuga de dogmatismele canonului oficial. În cazul tetralogiei lui Sorin Titel, miticul și simbolicul sunt maniere de ieșire din contingent, de reafirmare a farmecului poveștilor frumoase, spuse într-o tonalitate discretă, volumele fiind „niște divanuri persane în care toată lumea spune și ascultă povești.”²²²

Arhitectura narativă a mitului este făcută în relație cu visul și povestea. Apropierea de realismul magic al literaturii latino-americane (Marquez, Vargas Llosa) se face prin parafrizarea parabolei biblice și prin vocația personajelor de a trăi simplu și de a pălăvrăgi, de a sporovăi, de a-și construi viața din gesturi și cuvinte mărunte. Mulți dintre eroii săi sunt niște *povestași*.

Evaziunea în irealitate se realizează în proza lui Titel prin intruziunea fantasticului în planul realist al narațiunii, ambiguitatea voită a situațiilor și personajelor, motivul dublului, relatarea aceluiași fapt în mai multe oglinzi

²²² Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 1120

subiective, proliferarea narațiunii, înmulțirea celulelor epice, tehnica înlănțuirii progresive.

Tara îndepărtată evocă o lume strict determinată în timp și spațiu, Banatul în timpul și imediat după cel de al doilea război mondial, având ca temă principală copilăria. Întregul roman e o discuție interminabilă despre tot și nimic, trecându-se de la probleme grave, cum ar fi moartea sau războiul, la dialoguri spumoase despre secretele artei culinare.

Cel care dă un sens întâmplărilor, unificând firele narative aparent disparate este Andrei, naratorul-copil. Sorin Titel se folosește de perspectiva inocentă asupra evenimentelor oferită de Andrei ca de o cale de construire a unei utopii asupra unei lumi dispărute, o lume în care pofta și savoea conversațiilor creează senzația unui basm, a unui spațiu-timp mirific, care înțelege astfel să se sustragă tumultului istoric al vremurilor trăite.

Eugen Simion este de părere că „lipsește la Sorin Titel ceea ce am putea numi anticamera fantasticului. Deplasarea se face fără nici unul din acele semne premonitorii din narațiunea fantastică tradițională (atmosfera stranie, oră imprecisă etc.). Ideea este că fantasticul este o formă de existență a realului.”²²³ Acest lucru se observă în *Păsărea și umbra*, în care este vădită atât plăcerea personajelor de a nara, cât și capacitatea lor de a fabula, de a imagina lumi paralele chiar pe fundamentul celei reale.

Fuga de realitate dă naștere necesității de a fantaza. Există în roman un personaj în cazul căruia realitatea concurează fantezia, Honoriu Dorel Rațiu. El zărește în turnul unui castel un cocoș de dimensiuni monstruoase, un adevărat mutant, fapt ce îl face să se extazieze. Honoriu Dorel Rațiu pictează fantastica ființă, modificându-i câteva trăsături, într-un spirit aproape oniric. Nimeni, gândește personajul, nu își imaginează asemenea proporții pentru o pasăre așa banală. Dar ea există. Natura fabuloasă se răzbună însă cumplit.

Deznodământul e la un pas de tragicomedie. Giganticul cocoș, văzându-și reprezentarea pe pânză, se înfurie, atacând atât opera cât și creatorul. Imaginea orătăniei dezlănțuite amintește de *Păsările* lui Hitchcock. Modelul

²²³ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. 4, editura Litera, Chișinău, 1997, p. 61

real se revoltă împotriva ficțiunii, încercând să distrugă voința care se aplecase imaginar asupra lui, voind să-l ucidă pe cel ce îi *furase* chipul.

În *Clipa cea repede* povestirea domnișoarei Ana despre nunta părinților anunță legătura cu realul, dar felul în care istoriile se repetă ulterior, prin situații similare și destine asemănătoare, relatate de personaje pitorești ca Nușca, fac din narațiune o modalitate de subzistență în fața presiunilor istoriei. Actul narării nu are elemente spectaculoase, iar destinele seamănă mult între ele.

În acest roman se continuă ideea de a nara mult, dar mai ales de a conversa mult. În cele șase capitole povestirile proliferază uluitor, ritmul desfășurării lor e mereu întărit printr-o tehnică specială de introducere în scenă a naratorilor: Nușca sau Persida, ambele naratoare ale istoriei personajului Ana, prezintă subiectul sub semnul incertitudinii, al vagului, astfel încât acest personaj pare mai mult mort decât viu.

Pusă sub semnul fantasticului sau doar al bizarului, narațiunea lui Sorin Titel reușește să relativizeze timpul real, ale cărui coordonate sunt estompate de un timp epic-fabulatoriu, fără repere, care are ca prioritate continuitatea istorisirii, actul ei neîntrerupt ce-și pune pecetea peste contextul crud al cotidianului. Acestea sunt ingredientele introduse de scriitor pentru ca utopia realizată să-și câștige autonomia în fața cotidianului care corodează viețile personajelor.

Femeie, iată fiul tău aduce o intensificare a percepției concretului, o sporire a elementului evocator, pedalând concomitent pe numeroase evadări în fantastic. Tema fundamentală este maternitatea. Titel urmărește aspecte diverse ale acesteia, modul în care ea afectează profund destinul femeii și, într-o manieră mai subtilă, pe cel al bărbatului.

Romanul construiește, folosind metoda contrapunctului, câteva destine care par să evolueze, cel puțin până la un punct, în paralel. Simbolistica lor depășește însă cazul particular, iar titlul, preluat din *Evangelhia lui Ioan*, aduce în prim-plan o structură arhetipală: relația mamă-fiu, care prezintă contingențe cu sacrul. În afara titlului există și alte elemente ce fac trimitere la textele biblice: numele unor personaje (Petre, Pavel, Simion, Marcu) sau frecvențele referiri la repertoriul artistic al sacralității. Simbolurile sunt transparente: *Mama*, *Fiul* adus ca jertfă lumii, modul discret în care lumea însăși caută să se substituie *Fiului*.

Un Marcu modern, fragmentat sufletește ca și narațiunea, căutând să surprindă frumusețea și măreția lumii prin arta sa, străbate un drum inițiat de-a lungul căruia întâlnește prietenia, dragostea, strămoșul misterios și moartea, de care, în final, scapă, vegheat fiind de dragostea sublim exprimată în text, a mamei.

Ca într-un perpetuu joc al măștilor, autorul ne lasă să întrevădem, dincolo de personaje, modelele lor. Mai mult chiar, ne arată că orice mamă poate fi o Marie plângând la picioarele Crucii și orice om, în momentele de sublimă împăcare cu viața, poate deveni un Iisus care acceptă să-și poarte, senin, Crucea, jertfindu-se pentru alții. În același scop folosește Sorin Titel și motivul dublului, într-o manieră atât de originală: cei doi Marcu, identici, au fiecare, câte o sosie. Nu este un joc gratuit, ci scriitorul urmărește să demonstreze că, oricând, oricine poate fi celălalt; suntem, în fond, chipuri ale aceluiași Creator.

Focalizarea orientată asupra elementelor ce țin de un fond mitic lasă să se vadă în *Femeie, iată fiul tău*, cristalizarea unei viziuni esențiale, de natură arhetipală. Titel nu supralicitează însă codul mitic, temele și motivele mitice fiind livrate cititorului cu ajutorul visului.

Oniricul se încarcă de reprezentări fabuloase, contribuind în chip semnificativ la filtrarea de anecdotic a istorisirilor din roman și la impunerea imaginii unei ipostaze arhetipale, aceea a mamei.

Dacă în proiecțiile onirice, mitul este reanimat fragmentar, derulându-se prin dispersie sau prin acumulare, povestea, prin schematismul ei constitutiv, reiterarea basmului (și el având rădăcini mitice), pot fi puse în roman tot în comuniune cu mitul. Circulația poveștilor are menirea de a șterge granița dintre realitate și ficțiune, conferind lumii caracter mitic, dar aerul de atemporalitate al lumii ficționale se explică și prin aspectul repetitiv al evenimentelor, care trimit la un model structurant, arhetipal.

6. A. E. Baconsky. Totalitarismul românesc în oglinda antiutopiei poetice

Ca să poată ieși din canonul literar rigid impus de regim și din ridicola dihotomie țăran/muncitor bun, neîntinat și naiv – chiabur/tânăr de bani gata, malefic, destrăbălat și (eventual) diform fizic, scriitorii deceniului șapte al secolului XX au apelat la varianta neobișnuitului, a evadării din realitate, a alegerii unor personaje tarate, singurele care puteau spune adevărul pentru că erau altfel. Era singura posibilitate de a înlocui schematismul acțiunii și happy-end-ul obligatoriu cu simboluri, elemente mitice, fluxul conștiinței sau finalurile deschise, incerte.

Fără a face parte din genul fantastic nici ca intenție auctorială, nici ca valoare artistică, trebuie menționat faptul că în anumite anumite proze din perioada comunistă, clișeele realismului socialist și mitologizarea impusă prin presiunea politicului dau naștere în mod involuntar unui produs neverosimil, adică necreditabil prin raportare la realitate, însă care merită atenția nu numai pentru a face un *inventar al mijloacelor propagandistice ale regimului totalitar* (miturile Omului Nou, Salvatorului, Conducătorului, mitul cetății asediate sau patriei primejduite etc., așa cum le identifică E. Negrici în *Literatura română sub comunism*, respectiv *Iluziile literaturii române*, p. 7-22).

Dincolo de inventarul modelelor-clîșeu pe care aceste produse îl oferă, ele mai prezintă interes și prin simetria față de un alt tip de proză aflat la granița dintre literatura fantastică și proza science-fiction: *utopiile negre sau antiutopiile, ori parabolele*, scrieri care nu se pot constitui în bloc ca literatură fantastică Prin intermediul unei scheme similare (reductibilă, în mare parte, la *lupta dintre bine și rău* ca în basm ori în literatura S.F., adică la vecinătățile tipurilor de literatură luate în discuție), scrierile produse după tiparul realismului socialist (fără valoare artistică) și utopiile negre sau parabolele născute în comunismul românesc ajung la o *reflectare cu semn inversat* a epocii istorice. Cu alte cuvinte, literatura realismului socialist produce un kitsch cu valențe fantastice, în timp ce antiutopiile, reflectând prin mijloace

fantastice același regim politic, dau naștere unor lumi extrem de verosimile, deoarece acele universuri au numeroase corespondențe cu lumea reală.

Este ceea ce vom întâlni, într-un stil aparte, și la A. E. Baconsky.

Cele două volume de proză, *Echinoxul nebunilor* și *Biserica neagră*, aparțin ultimei etape a creației baconskiene, constituind un fel de testament literar, dar unul amar, lipsit de speranță. Scriitorul este „un adevărat profesionist al enigmaticului, din familia lui Villiers de l'Isle-Adam și Mateiu I. Caragiale, un inițiat în știința sugestionării, a producerii senzației de straniu și a atmosferei sumbre, rău-prevestitoare.”²²⁴

Echinoxul nebunilor a apărut în anul 1967. Inițial cartea trebuia să conțină zece texte, dar una dintre povestiri, *Ultimul rol*, a fost interzisă de cenzură. Trebuie lămurite de la început două probleme: cât de mult țin de proză aceste opere și dacă aparțin sau nu fantasticului. În ceea ce privește prima chestiune, dacă dăm la o parte scheletul textual, observăm că tehnica narativă folosită este, cu puține excepții, aceea a poemului în proză: epicul este destul de sărac, la fel ca și dialogurile.

Referitor la fantastic, acesta se bazează cu predilecție pe recuzită, aspect și atmosferă : „vagul, imprecisul, cultivate de neoromantismul *fin de siècle*, sunt, așadar, la loc de cinste în aceste povestiri cu atmosferă ciudată (mai curând decât fantastică).”²²⁵ Alexandru George este și el de părere că: „Prozele din volumul *Echinoxul nebunilor* continuă tradiția fantasticului poetic, lipsit de inspirație epică, dar cultivând un mister de atmosferă și o tensiune a trăirilor subiective, mai mult decât cel al situațiilor.”²²⁶

Totuși, dintre motivele tipice fantasticului, scriitorul utilizează câteva, cum ar fi *dublul, substituția, inițierea, creatorul blestemat*. „Stranietatea morbidă, protagonistul solitar, deambulând continuu prin labirintul realului, conștiința frisonată, anxioasă, esoterismul detaliilor [...] sunt absolut frapante în povestirile din *Echinoxul nebunilor*.”²²⁷

²²⁴ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 218-219

²²⁵ N. Manolescu, *Proza lui A. E. Baconsky*, în *România literară*, nr. 38, 1990

²²⁶ Alexandru George, *Prefață la Masca. Proză fantastică românească*, vol. 1, editura Minerva, București, 1982, p. XXXIV

²²⁷ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 1006

Cadrul tuturor narațiunilor îl constituie țărmul unei mări crepusculare. Istorisirile se petrec în locuri triste, de o solitudine apăsătoare: un far izolat departe de lume, o insulă pierdută sub ghețuri, un han aproape părăsit, un bordel albastru etc. Peisajul este dezolant, cu meduze putrezite pe plaje parcă fără sfârșit, câmpuri devastate de foc, cu arborii ajunși cioturi carbonizate, blocuri murdare de gheață.

Baconsky își așează prozele „sub pecetea tainei”, lăsând misterele întotdeauna neexplicate: „Vălul acesta al tainei țesut din mutism, minciună și indiferență abulică este aruncat peste un țărm pontic crepuscular, de o mare dezolare ovidiană. Evident, morbidețea fiind aici cuvântul de ordine și oroarea substituindu-se sistematic terorii, planul insolitului suprasensibil va fi unul eterogen, polimorf, situat la confluența secvențelor magice, onirice, macabre și chiar grotesc-absurde.”²²⁸

Prima povestire a volumului, *Farul*, conține aproape toate ipostazele ulterioare ale eroului baconskian, schițând temele dominante ale întregii cărți. Este, cu alte cuvinte, un fel de prefață, anunțând ceea ce va urma. Naratorul, un tânăr de optsprezece ani, elev mediocru, având „în suflet un fel de tristeță incertă”²²⁹, pleacă, fără nici un fel de explicație clară, în căutarea unui „unchi din partea mamei, om întunecat și ascuns într-o biografie obscură.”²³⁰ Crede că-l găsește și unchiul îl trimite pe un țărm de mare pustiu, la un prieten de-al său, un paznic de far, care „nu prea era vorbăreț”²³¹, „nu știa decât să tacă sau să mintă cu grosolănie.[...] Minciuna era pentru el o pavază a tăcerii.”²³² O singură persoană mai rătăcea prin acest spațiu pustiu, un călugăr pe nume Apolinarie, singurul personaj al volumului care are un nume.

Unul dintre sensurile povestirii îl constituie imposibilitatea comunicării: „Naratorul pare a-și face un blazon din a nu cunoaște, a nu pricepe, a nu întreba, a nu spune.”²³³ Sălbăticia ținutului imprimă evenimentelor o

²²⁸ Sergiu Pavel Dan, *Fețele fantasticului*, editura Paralela 45, București, 2005, p. 130

²²⁹ A. E. Baconsky, *Biserica neagră. Echinoxul nebulilor și alte povestiri*, editura Jurnalul național, București, 2011, p. 152

²³⁰ A. E. Baconsky, op. cit., p. 152

²³¹ Idem, p. 153

²³² Idem, p. 155

²³³ Sergiu Pavel Dan, *Fețele fantasticului*, Editura Paralela 45, București, 2005, p. 129

încărcătură de mister și de ritual ocult. Pentru adolescentul izolat de tumultul lumii urmează o dublă inițiere: în sex și în moarte.

Aflat de puțin timp la far, el descoperă pe plajă cadavrul unui necunoscut și-l asistă pe paznic la o stranie ceremonie funerară. În altă zi, hoinărind plictisit, ajunge la o adunătură de colibe ascunse prin stufăriș. Intrând într-una cunoaște o femeie „abia trecută de tinerețe”²³⁴ care-l vrăjește parcă: „Mă privea cu ochii ei mari și sumbri-albaștri sau verzi, nu-mi dădeam seama-, sclipind prin beznă ca două inele fosforescente. Părea dezbrăcată, cu părul lung, despletit, cu mâinile sprijinite pe pervaz.”²³⁵ Văzând-o goală, rămâne fascinat. Este prima lui experiență erotică. Petrece cu ea câteva ceasuri de „obsceșități rituale”²³⁶, dar la un moment dat cineva, un fel de umbră, apare la fereastră, se strecoară înăuntru și îi aplică tânărului „o lovitură surdă în moalele capului.”²³⁷

Când își revine, constată că se afla pe țărmul mării. Aflat încă sub imperiul vrajei, se întoarce să o revadă pe cea cu care făcuse dragoste. Revelația pe care o va avea este comună multor proze fantastice romantice și amintește oarecum de transformarea Mărgăritei din *Iubire magică* de Vasile Voiculescu: privită la lumina zilei femeia extraordinară se dovedește o bătrână în zdrențe, decrepită, cu trăsături grotești: „La fereastra deschisă stătea o femeie de peste cincizeci de ani, cu fața desfigurată de vărsat, slabă, costelivă, oribilă, uitându-se la mine cu niște ochi alburii, aproape incolori. Pe capul ei, ascunsă în claia de păr cărunț, stătea o pasăre mică și neagră, ciugulind cu ciocul ei ascuțit puzderia bănuită a păduchilor.”²³⁸

Povestirea continuă adâncind și mai mult tainele, într-un stil evaziv, mărinind numărul întrebărilor lăsate fără vreun răspuns. Protagonistul însuși e conștient de asta: „De când venisem, nu încetaseră să se petreacă întâmplări fără sens, jalonându-mi existența cu semne bizare.”²³⁹ Un naufragiu aduce la far trei personaje: doi bărbați și o femeie.

²³⁴ A. E. Baconsky, op. cit., p. 156

²³⁵ Idem, p. 156

²³⁶ Idem, p. 156

²³⁷ Idem, p. 157

²³⁸ A. E. Baconsky, op. cit., p. 160

²³⁹ Idem, p. 170

Pentru adolescent e un alt prilej de a alterna erosul cu thanatosul. Femeia, amintind de Hercule datorită staturii impresionante, îl seduce într-o noapte de beție a simțurilor („Ca două animale fără grai, ne zvârcolirăm pe nisip și puțin a lipsit să nu mă sugrume cu înlănțuirile ei. Era în prada unei isterii mistuite [...] Până și sexul îi era ca o emblemă absurdă ori ca o stea-de-mare bună de pus pe fruntea noctambulilor”²⁴⁰), după care dispare în mod straniu. Naratorul o visează mergând pe ape și se înfioară, deoarece „Îmi amintii de o credință a bătrânilor mei, că de la omul pe care-l visezi umblând pe ape ți se va trage moartea.”²⁴¹

Împreună cu paznicul farului tânărul descoperă în mijlocul întinderilor carbonizate de stuf o insulă pe care se afla o casă bizară. În interiorul locuinței „pereții erau negri de fum și se mai vedeau pe tencuiala lor semne ciudate, zugrăvite ca pentru un ritual de taină, în jurul unei păsări mari, ce se desena la mijlocul peretelui din fund.”²⁴² Pe dușumea văd șase bătrâni morți, dintre care unul „ținea în mână o lădiță îmbrăcată în catifea viorie, cu încheieturi de bronz patinat”²⁴³, goală. Ne aflăm aici în plin Edgar Allan Poe. În curând îl găsim și pe al șaptelea, rumeni altul decât „cuviosul Apolinarie”²⁴⁴, dar preschimbat: „era el, cu toate că părea altul [...]. Nu mai avea nimic din nebunia care mă împiedicase întotdeauna să-l văd.”²⁴⁵ Recuzita fantasticului e folosită aici din plin: avem atât cifra simbolică șapte, cât și motivul substituției. Întorși la casa misterioasă de pe insulă, au surpriza de a nu-i mai găsi pe cei șase morți, însă „pe zidul pe care se deslușeau semnele enigmatice și pasărea cu aripi desfăcute, o mână scrisese ceva în grecește, și paznicul tălmăci la rugămintea mea: *Binecuvântat fie spiritul hierofantului.*”²⁴⁶ Se pare că în aceste cuvinte stă cheia înțelegerii textului.

Adolescentul, neofit la început, evoluează, prin cunoașterea sexualității și a morții, devenind un adevărat *hierofant*. El se alătură, de-abia acum,

²⁴⁰ Idem, p. 168

²⁴¹ Idem, p. 169

²⁴² A. E. Baconsky, op. cit., p. 178

²⁴³ Idem, p. 178-179

²⁴⁴ Idem, p. 180

²⁴⁵ Idem, p. 180

²⁴⁶ Idem, p. 181

celor aleși, singurii care pot înțelege tainele: „Aveam senzația că ochii îmi creșteau mereu, se deschideau ca niște cercuri pustii, luminând prin întuneric [...]. Mă simțeam profet și mag cu ochi înstelati, fără dureri, fără dorințe, fără vârstă.”²⁴⁷

Finalul aduce o nouă surpriză și așează în continuare lucrurile sub zodia misterului. Cel pe care îl crezuse unchiul său îi mărturisește naratorului că „unchi îți este paznicul farului, acela care te-a găzduit, fără să știe nici el că-i ești nepot [...]. Viața lui e sub o zodie de blestem și de taină. Și e mai bine să nu afli nici puținul pe care-l știu eu!”²⁴⁸ Acum cititorul pricepe semnificația motto-ului, extras din *Deuteronom*: „Dar aceasta e taină ținută în păstrarea mea și pecetluită în vistериile mele”²⁴⁹; misterul trebuie să rămână nedeslușit, naratorul, și o dată cu el cititorul, fiind doar un colector de semne și simboluri pe care se străduiește inutil să le priceapă.

Fuga pietrarului prefigurează, prin motivul cerșetorului și al meseriei naratorului, *Biserica neagră*. Eroul e un cioplitor al cărui singur rost „în acea așezare îndepărtată era să aștept iarna și să cioplesc troițe pentru mormintele care se înmulțeau mereu în cimitirul mare și agresiv, aflat în mijlocul orașului.”²⁵⁰ Singurele ființe de care se leagă sunt o „femeie isterică”²⁵¹ și un câine. Apariția neașteptată a „unui cerșetor dubios”²⁵² zi de zi la ușa lui îi tulbură izolarea și îi creează o stare de repulsie.

Treptat, semnele neliniștitoare se înmulțesc. Din clipa în care cerșetorul aruncă „prin colțurile curții și la poartă o cenușă albă ce lumina vag în întunericul compact”²⁵³, oamenii din oraș își schimbă comportamentul față de el, cerșetorul pare a fi altul, troițele lucrate se înmulțesc fără măsură pentru că nu i le mai cumpără nimeni, noaptea aude pași pe acoperiș. Ajunge să aibă coșmaruri în care-i apar troițele „îmbrățișându-mă cu

²⁴⁷ Idem, p. 172

²⁴⁸ Idem, p. 183

²⁴⁹ A. E. Baconsky, op. cit., p. 149

²⁵⁰ Idem, p. 184

²⁵¹ Idem, p. 187

²⁵² Idem, p. 186

²⁵³ Idem, p. 188

brațele lor poroase și reci, sugrumându-mă pe întuneric, asemenea unor călăi muți ai cine știe cărui tiran bizantin.”²⁵⁴

Starea de anxietate, de presimțire a unui pericol funest devine copleșitoare. Nemaiputând suporta, cioplitorul fuge, rătăcind prin lume la întâmplare, până când se întoarce de unde a plecat. În sufletul lui s-a instalat deja resemnarea. Evadarea a fost inutilă, o simplă învârtire în cerc. Imaginea de sfârșit, în care este asaltat, în toiul nopții, de propriile lui creații, care au prins viață, este terifiantă și ține de recuzita fantasticului romantic, în care statuile se însuflețesc și se revoltă împotriva creatorului: „oameni, fiecare cu brațele sprijinite pe umerii celuilalt, se aglomerau la ferestrele mele și profilul unui grifon se ghicea pe ziduri, dilatându-se și strângându-se iar [...] și tremurând în tăcerea spectrală.[...] Bezna de afară se dilua mereu, și oamenii de la geamuri începură să-și arate în lumină brațele și capetele de piatră.”²⁵⁵

În *Cel-mai-mare* este descrisă, sub forma unei parabole, o psihoză colectivă care duce la instaurarea unui regim asemănător celui totalitar. Întâmplarea se petrece într-o cetate „plină de fluturi enormi, plină de goluri întunecate și de amintirea unor fapte despre care nu știam dacă se întâmplaseră într-adevăr vreodată.”²⁵⁶ Aici oamenii așteaptă cu înfrigurare pe plajă, noapte de noapte, apariția Celui mai mare, un fel de figură mesianică, ce va sosi pe o „navă superbă.”²⁵⁷ Ca să nu fie luați prin surprindere, ei se organizează și încep pregătirile: construiesc un podium, aduc un steag, apare și un „măturător cu cap de copil”²⁵⁸, precum și un observator tăcut care îi supraveghează pe toți, transmițându-le un sentiment de frică. Cel-mai-mare tot rău vine.

Crezând că lipsa profeților care să-i anunțe sosirea este de vină, aceștia sunt confecționați peste noapte: într-o seară trei bărbați se urcă pe podium și citesc mulțimii un text din „tomuri voluminoase, ferecate în aur [care] aveau în întuneric luciri piezișe, ostile și reci”²⁵⁹, dar care în final se

²⁵⁴ Idem, p. 189

²⁵⁵ A. E. Baconsky, op. cit., p. 190

²⁵⁶ Idem, p. 191

²⁵⁷ Idem, p. 192

²⁵⁸ Idem, p. 194

²⁵⁹ Idem, p. 195

dovedesc a fi goale pe dinlăuntru. Mai mult, naratorul descoperă în spatele așa-zişilor profeţi un călugăr zdrenţăros care le şoptea dintr-un „opuscul cu scoarţe rupte”²⁶⁰ ce să spună. Cu timpul Cel-mai-mare este uitat în febra construcţiilor. El e uzurpat de o mulţime de copii ale sale, căci: „Nenumărate podiumuri se ridicaseră şi altele erau în construcţie. [...] Toţi erau atât de preocupaţi [...] încât nu mai aveau răgaz să se gândească la Cel-mai-mare. Toţi păreau să-l fi uitat de mult.”²⁶¹ „*Cel-mai-mare* e o parabolă despre substituirea autenticului cu falsul, a sacrului cu profanul ritualizat, a credinţei cu simulacrul ei.”²⁶²

Dedicată lui Mihail Sadoveanu, *Aureola neagră* îşi desfăşoară acţiunea în spaţiul unui han „uitat ce părea stafia întoarsă a unui alt han de odinioară, de mult spulberat de ploi şi de pustiul posomorât al anilor.”²⁶³ Fantasticul este asigurat de motivul dispariţiei şi de cel al substituţiei. Alternanţa dintre o realitate halucinatorie şi nişte întâmplări neverosimile, rămase neexplicate, creează o atmosferă specială, narcotică parcă.

Naratorul şi prietenul său arheolog vin în preajma hanului să caute altarul lui Zamolxis. Hangiul le atrage atenţia prin aureola neagră ce i se vedea deasupra capului: „Era un om fără vârstă hangiul, un om fără ţară, fără iubiri, fără patimi. Pe zidul din spate tremura, abia văzută, o umbră circulară, desenându-se în jurul capului, ca o aureolă de întuneric, sincronizată cu toate mişcările lui.”²⁶⁴ După mai multe căutări ei dezgroapă un zid format din lespezi uriaşe de piatră. Evenimentul e marcat de intruziunea unor elemente ciudate: se aude un fluierat ca de şarpe, apare din neant „un vârtej de cenuşă subţire”²⁶⁵ şi tot locul miroase subit a ierburi arse. Pe drumul de întoarcere la han zăresc mergând înaintea lor un pigmeu, a cărui apariţie e o enigmă: „De unde se ivise, nu puteam înţelege, şi oricât ne-am străduit, nu l-am putut ajunge.”²⁶⁶ A doua zi au o mare

²⁶⁰ Idem, p. 196

²⁶¹ Idem, p. 196-197

²⁶² Crina Bud, *Tragedia şi discursul profetic. Organizatori neosemantici ai fantasticului baconskian*, *Philologica*, 2004, tom 1, p. 115-122

²⁶³ A. E. Baconsky, op. cit., p. 200

²⁶⁴ Idem, p. 200-201

²⁶⁵ Idem, p. 201

²⁶⁶ Idem, p. 201

surpriză: tot ce scosese anterior la lumină „fusese acoperit din nou.”²⁶⁷ Brusc, prietenul naratorului dispare fără urmă. Mai mult, ajuns în cameră, vede aureola neagră deasupra patului amicului (un atribut propriu hangiuului). „Dar ceea ce mă înfioră de-a binelea era imaginea celui care dormea: privindu-l cu luare-aminte, văzui un om mic de statură și-mi dădui seama îndată că e pigmeul întâlnit pe drum în seara precedentă.”²⁶⁸

Următoarea dispariție stranie este aceea a hangiuului. Hanul rămăsese pustiu „ca o sperietoare de duhuri împlântată la răspântia unor timpuri întoarse.”²⁶⁹ Întregă această succesiune de situații și motive enigmatice este intenționat nedezlegată de către autor. Peste ani, după ce încercase inutil să identifice și deasupra capului său fatidica aureolă neagră, naratorul se întoarce la han. Este întâmpinat de hangiuul de altădată în care-l descoperă pe vechiul său prieten ce-l „privea străin, ca și când m-ar fi văzut prima oară.”²⁷⁰ Încercând să înșiruim evoluția substituițiilor, avem următoarea ordine: prietenul e substituit de pigmeu, pigmeul de hangiu, hangiuul de prieten, devenit un străin și care închide astfel cercul. „Este evident că tipul acesta de desfășurare narativă nu e interesat atât de dozarea gradată și pe cât posibil credibilă a supranormalului, cât de obținerea unor efecte incantatorii din niște suprapuneri și simetriiacompaniate de cantilena unor evocări poematice.”²⁷¹

Înceșatul Orfeu este o rescriere în cheie modernă a mitului cântărețului antic. Sacrul s-a transformat în cel mai imund profan: infernul a devenit bordel, Euridice prostituată, iar muzica sex. Naratorul e un damnat, rătăcind solitar printr-un oraș a cărei cea mai importantă clădire o constituie un stabiliment de prostituție: „Eram singur, n-aveam prieteni, și hoinărelile nocturne îmi făceau bine.”²⁷² Bordelul, prin strania sa culoare albastră, „părea o pensulă aruncată pe nisip de vreun zugrav beat.”²⁷³

²⁶⁷ Idem, p. 203

²⁶⁸ A. E. Baconsky, op. cit., p. 204

²⁶⁹ Idem, p. 204

²⁷⁰ Idem, p. 205

²⁷¹ Sergiu Pavel Dan, *Fețele fantasticului*, editura Paralela 45, București, 2005, p. 133

²⁷² A. E. Baconsky, op. cit., p. 206

²⁷³ Idem, p. 206

Eroul realizează că lumea îl ocolește și îl privește cu reproș pentru că nu vrea să se alăture celorlalți. Pentru aceștia bordelul este o instituție tutelară, iar curvia o religie la care se închină zilnic. Tânărul rezistă tentației până într-o noapte când îi iese în cale o femeie ce încerca să evadeze din casa albastră. „Era goală și la amândouă mâinile purta brățări enorme cu brelocuri.” ²⁷⁴ Nu reușește s-o salveze, dar femeia reprezintă nada. Pândește seară de seară bordelul, văzând cum e vizitat, ca într-o epopee grotescă, de indivizi înalți, cu coifuri de fier și bărbi retezate. Până la urmă cedează, cade sub tirania patimii trupului, asemenea concetățenilor săi: frecventează bordelul cu gând s-o mai întâlnească pe femeia care vruse să fugă. Patroana stabilimentului îl primește mieroasă, întinzându-i o băutură. „Am băut licoarea stupidă pe care mi-a întins-o și m-am rostogolit și eu laolaltă cu toate acele cadavre care viermuiau în lumina tremurată a câtorva lumânări.” ²⁷⁵

Dezumanizarea se produce treptat: „zi de zi mă deșteptam lângă alte și alte femei, din ce în ce mai șterse, mai urâte, mai bătrâne.” ²⁷⁶ Portretele celor din casa albastră, „larve dezgustătoare, incapabile să treacă pragul constituirii biologice” ²⁷⁷, sunt demne de coșmarurile unui Goya sau Hieronymus Bosch. În oraș este acum un om respectabil, stimat de semenii săi. Când o regăsește pe femeia mult căutată, îi propune să fugă împreună, dar ea îl refuză, înfricoșată, și se întoarce de bunăvoie la bordel. Înving, acest Orfeu al păcatului se resemnează: „îmi reiau existența din casa zugrăvită în albastru. Poate că sunt acolo mereu. Poate că n-am părăsit-o niciodată.” ²⁷⁸ Cercul s-a închis. Noul Orfeu a parcurs încet, prin intermediul ciudatei Euridice, prostituata din casa albastră, toate momentele unei destrămări interioare, pe care însă nu și-o recunoaște. Este un ratat devenit martorul neputincios și victima evenimentelor.

În *Echinouxul nebunilor*, povestire care dă titlul volumului, naratorul primește o scrisoare a unui bătrân servitor, care-l previne că va sosi în oraș

²⁷⁴ A. E. Baconsky, op. cit., p. 208

²⁷⁵ Idem, p. 212

²⁷⁶ Idem, p. 212

²⁷⁷ Idem, p. 213

²⁷⁸ Idem, p. 214

un străin, ca să-l ucidă pe fratele său cel mai mare, „pe care nu-l văzuse niciodată.”²⁷⁹ Totul urmează să se întâmple la vremea echinoxului, când încep furtunile. Baconsky mizează aici pe motivul romantic al dublului.

Tensiunea se intensifică o dată cu dezlănțirea naturii. Într-o zi pe chei își fac apariția trei personaje: „Toți purtau haine albe și semănau între ei.”²⁸⁰ Aveau plete mari, care le fluturau în vânt. Cântau la chitară și erau „ca niște enormi greieri albi, înnebuniți de furtună și de soare.”²⁸¹ Când încearcă să le explice neliniștea lui în legătură cu scrisoarea primită, ei își iau chitarele pe care le țineau la spate și încep să cânte, scoțând din când în când strigăte, apoi se depărtează. Este o imagine suprarrealistă, cei trei îmbrăcați în alb părând niște figuri mitologice. După ei vin în oraș trei actori ambulanti, înfășurați în pelerine negre. „Vorbeau într-o limbă pe care o învățasem în copilărie, cândva, și n-o mai auzisem de mult, o limbă moartă, o limbă a secolelor legendare, intrate în ceață.”²⁸²

Ei pregăteau un fel de spectacol, „o tragedie despre fiul tânăr al unui rege, care și-a ucis mama, despre o răzbunare moștenită din neam în neam între frați, o răzbunare neîmplinită, ce străbate prin timp ca o flacără otrăvită și sacră, alimentată de vestale necunoscute.”²⁸³ Naratorul își dă seama că el cunoștea piesa: „că am jucat-o eu însumi cândva.”²⁸⁴ Trimiterea la Shakespeare, dar și la situația protagonistului, este străvezie. În punctul de climax al furtunii, printre vârtejuri sălbatice de vânt și țipete înnebunitoare de pescăruși, se va juca tragedia. Secvența de teatru în teatru are rolul de a scoate la lumină adevărul, ھا declanșând o regăsire de sine: „Ceea ce m-a făcut să mă înfior era faptul că rostiseră numele meu cel neștiut de nimenea în oraș, numele adevărat, pe care-l purtasera înaintașii mei. Eu însumi îl uitasem demult de când, sub zodia impusă de răspântia marilor cicluri ce se încrucișau în biografia mea, mă lepădasem de tot ce putea să-mi aducă aminte de mine.”²⁸⁵

²⁷⁹ A. E. Baconsky, op. cit., p. 215

²⁸⁰ Idem, p. 217

²⁸¹ Idem, p. 217

²⁸² Idem, p. 218

²⁸³ Idem, p. 219

²⁸⁴ Idem, p. 220

²⁸⁵ A. E. Baconsky, op. cit., p. 219

Implicarea în spectacolul dramatic este atât de profundă încât naratorul, inițial spectator, alege să joace „rolul celui de-al patrulea personaj.”²⁸⁶ Astfel eroul transmite celuiilalt, străinul așteptat, destinul său, înșelând moartea prin jocul de roluri. Lumea e un teatru cu finalitate tragică, vrea să ne spună autorul. Din acest moment linia care desparte realitatea de fantastic dispare, iar actorii și spectatorii se amestecă între ei. Pe neașteptate năvălesc cei trei cântăreți cu chitarele și se produce o învălmășeală. Actorii fug goniți de cântăreți, dar unul se desprinde dintre ei și vine spre narator, care înțelege că e cel ce a venit să-și aducă la îndeplinire răzbunarea și că primul născut dintre frații vrăjmași este el însuși. Urmează o altă încăierare, în care povestitorul este rănit.

După ce furtuna echinoxului s-a calmat și eroul s-a însănătoșit, plimbându-se pe malul mării, vede cum pescarii aduc la mal cadavrul unui bărbat înfășurat într-o pelerină. Privindu-l, observă că are figura lui: „Ochii mi s-au fixat larg deschiși asupra chipului său, pe care se descompuneau trăsături ce semănaseră cu ale mele.”²⁸⁷ Un pescar îi smulge mortului cuțitul din spate și-l azvârle pe nisip. Oamenii iau cadavrul într-o barcă și se duc să-l arunce în larg, în timp ce naratorul constată că, de fapt, cuțitul era al lui: „Îl ridicai și, ca prin vis, recunoscui mânerul de fildeș încrustat cu argint. Era al meu.”²⁸⁸ Descoperim în uimirea celui care-și vede propriul pumnal condiția tragică a omului dominat de imposibilitatea de a pătrunde în tainele și surprizele destinului său.

Bufnița este un joc gratuit de-a misterul care trebuie să rămână mister până la capăt, un omagiu adus prozei mateine. Naratorul e intrigat de un necunoscut care pândește o casă. Se hotărăște să-l prevină pe locatarul acesteia. Bate la ușă și e poftit înăuntru de un evreu bătrân. Evreul cade „fără cunoștință pe dușumea.”²⁸⁹ Apar două siluete care îl răpesc. Trecând după multă vreme pe lângă casă, „am dat peste un obiect neașteptat: amestecat printre foile uscate și veștede, se tăvălea cercul de stofă de pe redingota evreului, cercul pe care cu galben și roșu întunecat era brodată o

²⁸⁶ Idem, p. 220

²⁸⁷ Idem, p. 222

²⁸⁸ Idem, p. 222

²⁸⁹ A. E. Baconsky, op. cit., p. 226

bufniță.”²⁹⁰ Epicul este suspendat, iar finalul e departe de-a oferi vreo soluție de interpretare. Cuvintele referitoare la povestirea pe care trebuia s-o spună evreul, dar n-a mai apucat, se aplică perfect întregului text: „Cum se va fi terminând, mă întrebam? Sfârșitul ei îl vor scrie mereu alții și alții.”

Cu distrugerea iluziei că arta este veșnică și cu triumful vieții asupra operelor artistice ne întâlnim în *Artiștii din insulă*. Narratorul este obsedat de o insulă în care ar fi locuit niște artiști bizari, pe care nimeni nu-i cunoscuse. Într-o iarnă, când marea înghețase, alunecă pe un bloc de gheață, care îl duce, ca o navă a infernului, halucinant, printre ceturi, până la insula mult visată. Aici dă peste o lume încremenită sub magia artei. Plimbându-se nimerește într-o poiană străjuită de nenumărate statui enorme, din lemn, ale unor femei: „Erau arbori cărora li se retezaseră coroanele și apoi în trunchiurile lor masive fuseseră sculptate nuduri de femei cu trupuri alungite, cu capete mici și cu membrele subțiri ca niște lujere. Toate aveau o expresie de suavă demență.”²⁹¹

Insula era locuită de niște ciobani patriarhali, parcă fără vârstă, păzindu-și caprele ca-n timpurile biblice. Pereții colibelor mizerabile sunt acoperiți cu fresce fascinante care „în tonuri violente de verde, roșu, galben, reprezentau scene din viața unor ocnași ce fuseseră cândva relegați în insulă.”²⁹² Narratorul află că „pictorii și sculptorii, ocnașii, păstorii sunt unii și aceiași, că au venit demult, demult, și fiecare a murit la capătul unei vârste și s-a născut iarăși la începutul celeilalte.”²⁹³

Este de ajuns ca protagonistul să doarmă o singură noapte într-o casă albă ca magia artei să dispară o dată cu o primăvară explozivă, venită ca prin vrajă. Păstorii îmbătrânesc brusc și dispar ca niște oameni de zăpadă, frescele magnifice se decolorează, iar statuile înmuguresc: „am tresărit la vederea statuiilor trezite la o viață care era moartea lor. Le dăduseră crengi subțiri, pline de frunze. Din coapse, din umeri, din șolduri, din sâni, de pretutindenea creșteau mlădițe verzi, multe, nenumărate.”²⁹⁴ Artă a eșuat

²⁹⁰ Idem, p. 229

²⁹¹ Idem, p. 234

²⁹² Idem, p. 235

²⁹³ A. E. Baconsky, op. cit., p. 237

²⁹⁴ Idem, p. 238

în încercarea de a rezista timpului. Intruziunea unui profan în acest sanctuar atemporal anulează tainele artistice. Misterul insulei, o dată dezlegat, se degradează prin cunoaștere. În final, naratorul se întoarce în portul lui, fiind cules de pe plaja insulei de vânătorii de delfini.

Motivul dublului reapare în ultima povestire a volumului, *Cimitirul piraților*. Eroul este marcat de propria-i solitudine, rătăcind pe străzile unui oraș aproape pustiu: „Singurătatea se prefăcu într-un gol străveziu și începu să mă absoarbă ca un ochi enorm cu pupilă amenințătoare.”²⁹⁵ Este atras din ce în ce mai des de cimitirul de lângă țărm, „locul de veșnică odihnă al piraților de odinioară.”²⁹⁶ Ultimii locuitori ai orașului, bătrâni, bolnavi, aproape orbi, se sinucid ritualic, aruncându-se de pe dig în mare. Unul singur rămâne în viață.

Naratorul îl urmărește și-l vede cum din „bătrânul șubred”²⁹⁷ se transformă, devenind „un domn elegant, îmbrăcat în negru, cu un guler somptuos de blană, cu baston și cilindru.”²⁹⁸ Luând-o după el, intră în biserica părăsită din cimitirul piraților. Nu-l găsește pe străin, în schimb își recunoaște acolo lucrurile, propria lui casă, „așa cum le lăsasem [...] în orașul mort.”²⁹⁹ În cuier erau atârnate hainele necunoscutului. Pe divan se afla o carte deschisă la următorul pasaj, care deslușește totul: „Odată te vei întoarce și te vei minuna de propria ta viață petrecută în țara al cărei drum l-ai uitat, și-ți vei aduce aminte de unul căruia singurătatea i-a dat chipul tău.”³⁰⁰ Povestirea evidențiază, printr-o acumulare de note sumbre într-un tablou al unui crepuscul definitiv, ideea regăsirii de sine, dar cu o identitate nouă.

„Cum accentul cade nu pe subiect, ci pe arta transformării lui în pre-textul experimentării tuturor tehnicilor expectației, se poate spune că, după deceniul dominat de «arta cu tendință», această carte reprezintă una din primele victorii ale gratuității în proza românească apărută sub comunism.”³⁰¹

²⁹⁵ Idem, p. 248

²⁹⁶ Idem, p. 246

²⁹⁷ Idem, p. 249

²⁹⁸ Idem, p. 249

²⁹⁹ A. E. Baconsky, op. cit., p. 251

³⁰⁰ Idem, p. 251

³⁰¹ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 219

Cuvântul *utopia* apare pentru prima dată în lucrarea cu același nume a lui Thomas Morus din 1516, în care se descria, după modelul lui Platon, o insulă fictivă ideală, situată undeva în Oceanul Atlantic. Termenul provine din limba greacă și înseamnă *loc care nu există*. În engleză, datorită pronunției, mai are și semnificația de *loc bun*. Pe scurt utopia simbolizează o societate perfectă, condusă după legi sociale, politice și economice ideale și bazată pe noțiunile de armonie socială, egalitate, prosperitate și stabilitate.

Utopiei i se opune *distopia* (sau *anti-utopia*, *contra-utopia*, sau *utopia negativă*), care prezintă lumi imperfecte, state polițienești, totalitare, în care un grup controlează prin mijloace coercitive toată societatea. În grecește distopie înseamnă *loc rău*. Potrivit *Oxford English Dictionary*, numele *distopie* a fost folosit prima oară în anul 1868, când John Stuart Mill, într-un discurs ținut în Camera Comunelor, denunță politica practică în Irlanda, afirmând: „It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or caco-topians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable.”³⁰²

Utopia și distopia reprezintă două lumi aflate în antiteză. Într-o distopie nu apar insule fericite sau oameni perfecți, trăind în cele mai bune lumi posibile; ea descrie catastrofe și o umanitate destructurată, agonizând. Cu alte cuvinte, paradisul utopic devine în distopie infern.

Deși atât de diferite, „nu există ruptură între utopie și antiutopie. Cea de-a doua nu este până la urmă decât varianta perfecționată a celei dintâi, fatalitatea ei, geamăna ei lipsită de artificii. Antiutopia ar putea fi considerată fără a greși o expresie a maturizării genului, ca și o modificare a perspectivei: pe când utopia promite, antiutopia radiografiază. Prima uzează de retorica profetiei, a doua se mulțumește cu cea a reportajului.”³⁰³ Tot în legătură cu relația dintre distopie și utopie se pronunță și Alexandru Ciorănescu, nici el nevăzând o opoziție prea pronunțată între cele două: „Utopia negativă nu se deosebește de cealaltă decât prin intenții. Ea inventează și deduce posibilele laterale după aceleași procedee, își

³⁰² *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 3rd edition, 2001

³⁰³ Sorin Antohi, *Utopica. Studii asupra imaginarii sociale*, editura Științifică, București, 1991, p. 223

construiește tot așa peisajul utopic și republica. Totuși, scopul ei nu este de a ne aduce în prezența celei mai bune guvernări. Ea nu construiește pentru a construi, ci pentru a demola. Edificiul ei servește drept exemplu negativ și arată ceea ce n-ar trebui să existe.”³⁰⁴

În plan literar distopia îi este mult superioară din punct de vedere valoric utopiei. Aceasta din urmă e totuși fadă, plictisitoare și previzibilă. Distopia, în schimb, este spectaculoasă și incitantă. Să nu uităm că întreaga literatură modernă, de la Kafka la scriitorii sud-americani, este fundamentată tocmai pe opoziția normal-anormal, pe care Florin Manolescu o consideră specifică distopiei: „Se poate spune deci că față de opoziția tipică a S.F.-ului (vechi – nou, prezent – viitor) și față de opoziția clasică prezentă în orice utopie (bine - rău), contra-utopia introduce o opoziție nouă (normal – anormal). Iar pentru a deveni literatură, schema aceasta este pusă în mișcare [...] prin scoaterea unui fapt de normalitate din contextul lui firesc și aducerea lui în contextul anormal.”³⁰⁵

Literatura română nu a prea cochetat cu nici unul dintre aceste două concepte. Poate singurele descrieri utopice le întâlnim în *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu, unde prezentarea raiului în viziunea Țiganilor amintește de celebra *pays de cocagne*. În ceea ce privește distopia, lucrurile sunt puțin mai complicate. Dacă în perioada interbelică (în care au apărut, printre altele, *Brave New World* a lui Huxley și *Noi* a lui Zamiatin) altele par a fi preocupările scriitorului român, după 1945 intervine puternic mașina de partid comunistă. Acum chiar dacă ar fi vrut cineva să scrie literatură distopică nu i se permitea să o publice. Este ceea ce s-a întâmplat cu cele două romane distopice românești, *Biserica neagră* de A.I.Baconsky și *Al doilea mesager* de Bujor Nedelcovici.

Biserica neagră a avut „probleme” încă de la început. Baconsky a predat manuscrisul editurii Cartea Românească la finele lui 1971. Cartea nu este prinsă în planul editorial pe 1972 (să nu uităm că 1971 este anul faimoaselor „teze”), fiind până la urmă „interzisă, după știința noastră,

³⁰⁴ Alexandru Ciorănescu, *Viitorul trecutului. Literatură și utopie*, editura Cartea Românească, București, 1996, p. 203

³⁰⁵ Florin Manolescu, *Literatura S.F.*, Editura Univers, București, 1980, p. 72

printr-o decizie a «comisiei ideologice» de la comitetul central.”³⁰⁶ După mai multe peripeții romanul este publicat mai întâi în Occident, la Berlin, în 1976 și difuzat ulterior în serial la Europa liberă, în cadrul emisiunii „Povestea vorbeii”. În România volumul apare, în sfârșit, în 1990. „Romanul răstoarnă punct cu punct sloganurile propagandei oficiale și imaginează o lume anamorfotică, în care ceea ce personajele «oficiale» proclamă drept progres și ascensiune este resimțit de protagonist ca scufundare și involuție.”³⁰⁷

Baconsky scrie o proză fără un epic pronunțat, mai mult de tip poetic. Prin distopia *Biserica neagră* el reușește o necesară înnoire a fantasticului românesc, racordându-l la un curent european absent până atunci la noi. Scriitorul își vedea romanul ca „o parabolă, ce-și propune să dinamiteze răul din societatea noastră.”³⁰⁸

Cartea sa nu relatează evenimente, ci stări de suflet, iar protagoniștii nu au consistență socială sau de caracter. Un element definitoriu al acestei narațiuni este suportul ei biblic, în special profetismul. Servindu-se de parabolă, A. E. Baconsky vorbește de dezvoltarea unui sistem totalitar care reușește să se impună prin imitarea formelor familiare ale creștinismului. „Dificultatea la Baconsky este de a muta aproape cu totul punctele de atracție de pe esența politică a utopiei pe aparența rafinată și fastidioasă a artei.”³⁰⁹ Dacă în volumul de povestiri *Echinoxul nebunilor*, Baconsky amintește prin stil și mijloace folosite de Edgar Allan Poe sau Mateiu I. Caragiale, aici pare tribut ar lui Kafka și Orwell.

„*Biserica Neagră* are drept preambul tocmai revărsarea mâniei divine ce respinge păcatul falsei credințe: «Măinile tuturor se vor înmuia și genunchii vor curge ca apa. Încinge-se-vor atunci cu sac și spaima îi va cuprinde, fețele tuturor se vor rușina și capetele vor fi pleșuve (Iezechiel 7, 17-18)».[...] Marele ritual al acestui univers, pentru care au fost

³⁰⁶ Pavel Țugui, *Câteva lămuriri*, în A. E. Baconsky, *Biserica neagră*, editura Eminescu, București, 1995, p. 130

³⁰⁷ Corin Braga, A. E. Baconsky, în *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol.1, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2000, p. 105-108

³⁰⁸ Apud Pavel Țugui, op. cit., p. 129

³⁰⁹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 1007

împrumutate toate aparențele creștinismului, e unul de înmormântare: o lume și valorile ei sunt îngropate de Minciuna atotstăpânitoare. Viziunea e întru totul sumbră, neagră. Iezechiel supravoea acestui text, e cel care a înghițit cartea cu mesajul divin, sulul pe care era imprimat conținea și pe altă parte doar plângere, tânguire, jale. Negrul tot mai dens al reprezentărilor ascunde căile de salvare.”³¹⁰

Personajele nu au nume, nefiind individualizate decât prin prisma meseriei pe care o practică. Este și acesta un simbol al nivelării societății în regimurile totalitare.

Naratorul, de profesie sculptor, se întoarce în orașul natal, după o absență de mai mulți ani. Eroul lui Baconsky „se află de la un capăt la altul [al romanului] într-o stare de uluială, e orb și opac, simplă victimă. Acest din urmă comportament nu e structural tipului uman ca atare (eroul e sculptor), ci mai degrabă rod al înclinației prozatorului spre stările difuze, incerte, esoterice.”³¹¹ Primul semn că lucrurile nu mai sunt ca înainte îl întâmpină acasă sub forma unui „plic roz, răspândind un parfum vulgar”³¹² în care găsește o invitație la sediul *Ligii cerșetorilor*, o instituție nouă, apărută când el nu se afla în oraș. „Auzisem vorbindu-se, în ultima vreme, despre creșterea numărului cerșetorilor în oraș, despre apariția lor în locurile cele mai neobișnuite, despre agresivitatea și insolența lor.”³¹³ Se hotărăște să ignore plicul.

Plimbându-se pe străzi dă peste sediul *Ligii* și e intrigat de cuvintele pe care i le adresează un cerșetor: „Prin umilință și milostenie vom elibera lumea.”³¹⁴ Uitându-se mai bine în jur descoperă că locurile și oamenii s-au schimbat profund. Orașul devenise altul: „cetate care înăbușă tot ce-i e drag și scuiță aur și nestemate în calea cadavrelor, cetate-cavou pentru gândurile înalte și reci, cetate-surâs, cetate-victimă, cetate-candoare cretină.”³¹⁵ „Viața orașului suferise între timp schimbări nenumărate. Până și străzile

³¹⁰ Crina Bud, *Tragedia și discursul profetic. Organizatori neosemantici ai fantasticului baconskian*, *Philologica*, 2004, tom 1, p. 115-122

³¹¹ N. Manolescu, op. cit., p. 1007

³¹² A. E. Baconsky, *Biserica Neagră*, editura Eminescu, București, 1995, p. 8

³¹³ A. E. Baconsky, op. cit., p. 9

³¹⁴ Idem, p. 12

³¹⁵ Idem, p. 14-15

aveau un aer de umilință și de rătăcire cu duhul, iar trecătorii, ziua în amiaza mare, [...] erau atât de puțini, de parcă o molimă necruțătoare îi secerase.”³¹⁶

Convins că „adevărul pe care-l știam eu dispăruse de mult, înlocuit de altul ce se disimula, pierzându-se printre evenimente obscure”³¹⁷, vrea să fugă, dar tentative lui eşuează. Este aruncat în mare, dar reuşeşte să se întoarcă înot în portul pe care îl părăsise.

Reîntors în cetate sculptorul e nevoit să se conformeze noilor conducători. Totul se învâрте în jurul sinistrei *Ligi a cerşetorilor* a cărei dogmă supremă postulează umilința ca modalitate de disciplinare a individului și de ascensiune socială. Ea își exercită în mod abuziv controlul asupra orașului. Nu există un conducător unic, însă locul acestuia este luat de Dumnealor, o elită politică, având la vârf niște Personaje austere, ce par a conduce prin rotație și în jurul cărora roiesc tot felul de indivizi bizari: Servitoarea, Cei trei gropari, Falsul frate, Tipul sordid, Proprietăreasa, Emulii etc.

În realitate, retorica umilinței contează doar ca mijloc de aservire a celorlalți. „Cititorul trecut prin infernul comunist recunoaște fără dificultate lumea aceasta orwelliană atinsă de nebunie: toți oamenii sînt automate fără nume, chip și limbaj proprii; cărturarii altădată onești și valoroși au devenit slugi odioase și, ca semn de prețuire, gropari plini de rîvnă, mulțumiți de noua lor postură, gata de delațiune și de josnică trădare pentru a cîștiga favoruri ridicole.”³¹⁸ Cuvintele de bază în jurul cărora își organizează viața „omul nou” al cetății sunt: „milostenie, umilință, modestie.”³¹⁹

Ceea ce urmează nu reprezintă altceva decât tot atâtea încercări de înfrângere a voinței naratorului, de unificarea a gândirii, de integrare a sa în masa amorfă. Nu întâmplător unul dintre personaje, un tânăr evreu, îl avertizează: „Ferește-te să-i mai cauți pe cei ce i-ai cunoscut înainte, așa cum ai venit aici. [...] Uită-te chiar pe tine cel care-ai fost și năzuiește să te

³¹⁶ A. E. Baconsky, op. cit., p. 20

³¹⁷ Idem, p. 33

³¹⁸ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 262

³¹⁹ A. E. Baconsky, op. cit., p. 19

identifici cu cel ce devii pe zi ce trece.”³²⁰ Sculptorul este dat afară din propria casă și mutat în casa paracliserului de la Biserica neagră. I se pune în vedere să-i ajute pe groparii care scoteau scheletele din morminte și le duceau într-o direcție necunoscută. Dezgroparea, spălarea și mai apoi, cum va afla spre final, vinderea morților, adică renunțarea la trecut, reprezintă principala activitate, motorul care învârte acest mecanism alienant.

Paranoia tipică regimurilor totalitare reiese din faptul că el era urmărit de gropari, aceștia fiind supravegheați de paracliser, care la rândul său e supravegheat de servitoare: „Supravegherea reciprocă și ipocrizia domină viața socială, care gravitează în jurul cimitirului și care funcționează în virtutea inerției, prin indivizi-șuruburi programați să execute o unică mișcare.”³²¹ Mecanismul de represiune al distopiei are ca puncte-cheie, spre care converg toate firele narațiunii, trei locații: sediul *Ligii*, biserica și cimitirul.

Noua ordine se ocupă, printre altele, și cu rescrierea istoriei, în stil orwellian: paracliserul îi mărturisește sculptorului că tatăl său fusese unul dintre fondatorii *Ligii*.

Curând naratorul realizează că tăvălugul acesta al propovăduirii umilinței e o minciună în spatele căreia elita conducătoare se dedă la torturi, beții și desfrâu. Într-o noapte el privește pe ascuns cum în Biserica neagră au loc orgii monstruoase: „Pe câteva divane sau pături erau legate cu fața în jos, femei goale pe care le flagelau altele, goale și ele, lovindu-le peste fese cu crengi verzi de brad. Într-o parte, așezați la masă, beau groparii din cimitir.”³²² Erotismul este un mijloc de defulare, de încercare de evadare din chingile opresive.

Sculptorul însuși, invitat de atotputernica servitoare la o petrecere în vechea lui locuință, face sex cu fosta sa proprietăreasă, sub privirile indifferente ale celor trei gropari. Biserica însăși a încetat a mai fi un spațiu al credinței: „obiectele de cult au fost înlocuite cu busturi de toate mărimile, coroane de flori artificiale, «lopeți târnăcoape», sfinții din vitralii sunt

³²⁰ A. E. Baconsky, op. cit., p. 34

³²¹ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 262

³²² A. E. Baconsky, op. cit., p. 36

înlocuiți cu soldați cu căști, iar falșii sacerdoți, austerii citească dintr-o carte mică de buzunar «un text vag, cu referiri la mai marii Ligii și la misterul lor sfânt».”³²³ Slujbele ținute aici iau în derâdere, parafrazând cu cinism, adunările de partid ale epocii. Faptul că toate acestea se petrec în biserică nu este întâmplător, căci regimul totalitar a interzis credința în Dumnezeu și a închis, demolat sau transformat bisericile în locații pentru scopuri profane și mai mult, politice.

Spre mirarea sa constată că a ajuns să se comporte aidoma celorlalți: „datele memoriei și ale conștiinței și ale simțurilor începeau să-mi devină streine. Simțeam că uit sau că știu lucruri false, inventate de o pseudomemorie trădătoare, simțeam că mă copleșește o pseudoviață obligându-mă s-o trăiesc. Un alt personaj îmi luase locul, căutându-și în minte alibiul unor viitoare ticaloșii.”³²⁴ Dovedindu-se docil, i se încredințează o altă misiune, să ia locul groparilor și să le reorganizeze îndeletnicirile „situându-le pe baze temeinice, lichidând erorile...”³²⁵ etc. În subordinea sa se află mai mulți intelectuali, prilej pentru Baconsky de a satiriza comportamentul slugarnic al acestora: „A lucra cu intelectuali era greșos și comod. (Erau) plini de elan, gata oricând să supraliciteze, să se dedea la acte pe care nimenea nu le-ar fi pretins de la ei. Mai văd încă ochii lor strălucind de râvnă, extatici, umeziți de saliva canină a zelului mimat cu disperarea și spaima secretă care palpita în pupilele lor dilatate.”³²⁶ Trimiterea la metehne ale epocii comuniste este mai mult decât evidentă.

În plan interior continuă frământările naratorului. Simte și el că se transformă: „Odată și odată voi deveni un papagal perfect și nu voi mai uzurpa colivia în care am intrat de pe acum, pentru că mi-am pierdut aripile și nu mai am tăria să visez la sublima nebunie a junglei.”³²⁷

Următoarea treaptă a coborârii în infern o reprezintă colaborarea sculptorului la „universitățile de noapte”, amestec grotesc de discursuri propagandistice, sex și alcool: „Când expunerea luă sfârșit, exaltarea

³²³ Crina Bud, *Tragedia și discursul profetic. Organizatori neosemantici ai fantasticului baconskian*, *Philologica*, 2004, tom 1, p. 115-122

³²⁴ A. E. Baconsky, op. cit., p. 58

³²⁵ Idem, p. 59

³²⁶ Idem, p. 61

³²⁷ A. E. Baconsky, op. cit., p. 67

participanților era unanimă. Începu flagelarea femeilor legate, foștii gropari și cu mine făcurăm dragoste cu câteva dintre ele, ni se dădu să bem iarăși din băutura indoielnică... eram complet amețit ori îndobitocit și, într-un târziu, mă pomenii zăcând pe dușumea, alături de dansatoarea care-mi șoptea[...] slogane lipsite de sens, în timp ce se străduia să mă înlănțuie cu pulpele ei descărnate.”³²⁸ Nemaisuportând, simțind că se dezumanizează pe zi ce trece, se gândește să fugă. Profesional, primește un alt serviciu, acela de preot. Acum trebuie să le citească morților dintr-o carte, o caricaturizare a slujbei creștine: „cartea nu cuprindea în întregimea ei decât vreo zece fraze ce se repetau la infinit.[...] în memorie nu mi se fixară decât cuvinte răzlețe: adâncă învățătură, încercuire, granit, cântece, trepte, organizare, rădăcini și alte câteva.”³²⁹ Toate acestea nu sunt altceva decât trimiterile la frazeologia goală și limba de lemn a proletcultismului, care au invadat mass media, literatura și discursurile timpului, modalități perfecte pentru spălarea creierului.

Atunci când tensiunea socială atinge paroxismul se produce un soi de pseudorevoluție. Unul dintre grupurile aflate la putere îl asediază pe celălalt, baricadat în Biserica neagră. Naratorul asistă la revoltă din turnul clopotniței: „Cei din biserică erau denunțați pentru trădarea intereselor poporului și pentru crime comise în numele marilor mulțimi. Li se adresa un ultimatum, erau somați să se predea[...] predând planurile secrete ale cimitirului.”³³⁰ Se dovedește însă că răzmerița este doar un scenariu jucat cu măiestrie de ambele părți implicate: „Asediații și asediatorii nu sunt, în ultimă instanță, decât mase de manevră. Adevărata luptă se duce sus în săli închise și inaccesibile, unde cercurile superioare ale Ligii, divizate în două tabere, se confruntă zi și noapte, abia reușind fiecare să comunice cu câte un agent strecurat spre acele încăperi ascunse. Acolo se va hotărî totul.”³³¹ Protagonistul scapă din clopotniță printr-o trapă ascunsă sub pat. Este salvat de tânărul evreu care îl adăpostește la un grup dizident al Ligii.

³²⁸ Idem, p. 75

³²⁹ Idem, p. 87

³³⁰ Idem, p. 107

³³¹ A. E. Baconsky, op. cit., p. 116

Evreul îi spune că „Biserica neagră fusese luată cu asalt și, spre ziuă, căzuse în mâinile taberei care o asedia, ca și principalele puncte ale orașului.” ³³²

Revenit în oraș după ce așa-zisa revoltă s-a încheiat printr-o dinainte prevăzută rotație a cadrelor, asistă șocat la o ceremonie în care i se aduceau omagii ca unui mort, deși el era viu. Scena marchează în plan simbolic moartea vechiului eu și nașterea „omului nou”. Este invitat la sediul *Ligii*. Aici fostul gropar, ajuns mare șef, îi declară că trebuie să-și reia fosta meserie, să se ocupe iar de artă. Ca o dovadă că acum aveau deplină încredere în el, că transformarea a reușit, îi dă o scrisoare din partea tânărului evreu care fugise în altă țară. Mărturisirile acestuia din urmă sunt cutremurătoare. Ele prevestesc triumful noului tip de societate pe alte meleaguri, dar în același timp, din subtext se înțelege că orice evadare a devenit inutilă.

„Molima” se întinde, treptat, peste tot: „Pe aici, îmi scria el, cerșetorii s-au înmulțit simțitor în ultima vreme. La anumite ceasuri de după-amiază orchestre de cerșetori colindă străzile sau se opresc prin piețe și cântă acostând cu tot mai multă îndrăzneală trecătorii care, în mod bizar, încep a se deprinde să le arunce câte o monedă [...]. Sunt zile când și unii oameni remarcabili ai orașelor se costumează în cerșetori.” ³³³ Cu alte cuvinte, nu mai este nimic de făcut, decât să te supui.

Scrisoarea încheie romanul cu o viziune sumbră, concluzionând că orice speranță a pierit: „A înțelege înseamnă însă, mai mult ca oricând, a muri – și în timpul morții ca și după moarte se instaurează mai întâi un lung întuneric, din imperiul căruia cei ce se întorc sunt întotdeauna alții... Nu te mai gândi la nimic, nu invidia destinele a căror dărnicie e înșelătoare – statornicul și rătăcitorul nu sunt decât cele două jumătăți ale clepsidrei ce-și plimbă prin ele, nemiloasă și impenetrabilă, nisipul de totdeauna, când plinul și golul sunt umbra celui alt...” ³³⁴

Absurdul a triumfat și s-a instalat în cotidian, ocupându-l. Până și realitatea a ajuns să împrumute trăsăturile acestui coșmar devenit generalizat.

³³² Idem, p. 115

³³³ A. E. Baconsky, op. cit., p. 125

³³⁴ Idem, p. 126

7. Ana Blandiana.

Fantasticul între poezie și coșmar

În 1977, an în care îi apărea și volumul de versuri *Somnul din somn*, Ana Blandiana debutează ca prozatoare cu *Cele patru anotimpuri*. Explicația acestui nume o găsim în subtitlurile celor patru povestiri fantastice care alcătuiesc cartea: *Capela cu fluturi* (Iarna), *Dragi sperietori* (Primăvara), *Orașul topit* (Vara), *Amintiri din copilărie* (Toamna). „Remarcabilă este îndeosebi capacitatea tuturor acestor proze de a crea atmosferă” (N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, București, editura Paralela 45, 2008, p. 1051).

Inițial opera îi este respinsă de omniprezenta cenzură a epocii pe motivul hilar că ar conține „tendențe antisociale”. Ca să pricepem ce înțelegeau cenzorii prin aceste „tendențe antisociale” trebuie să ne referim la natura fantasticului acestei proze. Autoarea însăși mărturisește, pe coperta a patra a cărții, că „Fantasticul nu e opus realului, este doar o înfățișare mai plină de semnificații a acestuia. La urma urmei, a-ți imagina înseamnă a-ți aminti”. Prin urmare, pentru Ana Blandiana, fantasticul nu este opus realului, ci este o ipostază mai plină de semnificații a realității. Astfel poate fi citit tabloul mulțimilor care viețuiesc exuberant, complice, în spații și momente degradate, absurde și terifiante din episoadele-cheie ale celor patru povestiri: teatrul din *Capela cu fluturi*, apocalipsa din *Orașul topit*, cortegiul funerar din *Dragi sperietori*, amintirea arderii cărților din *Amintiri din copilărie*.

„Proza sa este un discurs adecvat, verosimil, la o realitate falsificată de închipuirea silită să treacă prin filtrele monoideologiei. În dictatură, lectura nu era preponderent ficțională, dar funcțională. Literatura era un discurs secund, mai pur decât cel al istoriei impure. Referențialitatea, intermediată de obiectivitatea stilistică, se restrânge în timp, producând autarhia textului.”³³⁵

În postfața reeditării din anul 2000 a volumului (Ana Blandiana, *Cele patru anotimpuri*, Editura Cartea Românească, Colecția *Micromegas*,

³³⁵ Marian Victor Buciu, *Dincolo de poezie în România literară*, nr. 49, 2007

București, 2000), Dan Cristea vorbește despre fantasticul politic, gen cultivat intens în anii '60 în literatura română. Ipostazele echivocului, ale incertitudinii sau ale ambiguității fantastice, care ar ține, în acest tip de scriitură, de natura politicului și a interdicției totalitare, motivează, în viziunea criticului amintita clasificare. Există pasaje explicite în toate textele cuprinse în carte, senzațiile de neliniște, de alterare a sensurilor putând fi asociate aceleiași categorii a fantasticului, ilustrat întotdeauna de o criză a percepției lumii. Din diverse perspective, lumea din text este supusă agresiunii, invaziei, descompunerii.

Criza fantasticului constă în interogarea sensului și a interpretării lumii, manifestându-se paralel cu o mișcare de interiorizare care conduce la introspecția eului narator. Până la urmă, nota distinctivă a fantasticului este solidară cu conștiința pluralității reprezentărilor de sine. Imaginile dublului, ale traversării mai multor medii și straturi de reflectare și iluzie optică, temele replierii în sine a naratorului, toate se circumscriu aceluiași nucleu de semnificații: „Am trecut dinspre poezie spre proză nu pentru a părăsi poezia, ci pentru a-i lărgi împărăția, pentru a putea da o mai largă desfășurare obsesiilor și viziunilor ei. Pentru că proza fantastică, proza care a înlocuit situațiile prin viziuni, dă posibilitatea poeziei să dezvolte mari și halucinante versiuni ale lumii văzute prin apa unei lentile atât de măritoare, încât contururile exterioare dispar făcând loc unor splendide și nonfigurative taine. Ca și poezia, proza fantastică se află dincolo, nu dincoace de realitate, acolo unde nu poți să treci decât asumându-ți realitatea. Conflictul unei asemenea proze este tocmai tensiunea dintre văzut și nevăzut, dintre spus și nespus, dintre posibil și imposibil, dintre ceea ce s-ar putea turna în formele fixe ale realității și ceea ce poate să palpitate numai în zonele libere ale imaginarului. Este un conflict deosebit în esență de cel al prozei și apreciat de natura și sensurile conflictului liric, cerând, ca și acesta, o citire pe un portativ special. Autorul prozei fantastice nu mai face concurență stării civile, nu mai creează personaje și situații, ci universuri și miracole, în care lumea văzută se topește pentru a se rearanja după liniile de forță ale unui nou câmp magnetic, revelator.”³³⁶

³³⁶ Ana Blandiana, *Autoportret cu palimpsest*, Editura LiterNet, 2004, p. 42

Proza Anei Blandiana se deschide și unei lecturi de tip poetic. Personajele devin simboluri, semne în pagină, percepțiile sunt diafane, cel mai stabil dintre ele – personajul- narator – trăind perpetuu o viață dublă între vis și realitate. Starea de recul, de închidere în sine, un fel de crepuscul al conștiinței, plutind într-o inerție fabuloasă, mediază de fiecare dată apariția fantasticului. Scriitoarea recunoaște că motorul reprezentărilor nu este memoria propriu-zisă ci „cea senzorială și cea a visului care-și păstrează întreaga acuratețe” (*Dragi sperietori*). Cu alte cuvinte, din concepția fantasticului așa cum îl vede Ana Blandiana, pare exclusă orice idee de *ruptură*, de neputință a concilierii; acestora li se opune implicit ideea de interferență. În acest raport paradoxal imaginația are un rol covârșitor, imaginație care, la rândul său, este solidară cu memoria *senzorială* și cu cea *onirică*. Nu pare exclusă însă cu totul ideea de *ezitare* a lui Todorov, mai ales în cea de-a patra povestire a volumului. „Dacă poezia, pentru Blandiana, este începutul și sfârșitul literaturii, infernul și paradisul ei, proza ar putea fi doar purgatoriul, o cale de trecere. Proza de ficțiune provine din același spirit estetic. Și est-etic. Dacă poezia este datoare vieții, proza ajunge datoare poeziei. În sensul că, sub presiunea realității, proza descarcă poezia în limitele energiei ei naturale. Literatura descarcă viața de realitate, transgresând-o în fantastic.”³³⁷

Motto-ul întregii proze fantastice a Anei Blandiana l-ar putea constitui aceste cuvinte ale protagonistei din *Capela cu fluturi*: „Ceea ce rețin din întâmplări este un anumit sentiment dominant al lor, o anumită stare de spirit, o anumită culoare care nu este întotdeauna adaptată la real, nu se potrivește cu adevărat situației decât rar, atunci când subiectivitatea mea se suprapune întâmplărilor realității obiective.”³³⁸

Saltul din realitate în fantastic se produce în patru locuri – o biserică abandonată, un cimitir, marea, un depozit de carte – în care protagonista trăiește tot atâtea experiențe existențiale fundamentale, care pot fi considerate experiențe inițiatice în adevăratul sens al cuvântului.

³³⁷ Marian Victor Buciu, *Dincolo de poezie în România literară*, nr. 49, 2007

³³⁸ Ana Blandiana, *Cele patru anotimpuri*, editura Cartea Românească, Colecția *Micromegas*, București, 2000, p. 5

Pe o căldură anormală pentru luna februarie, protagonista din *Capela cu fluturi* pleacă să hoinărească la întâmplare pe străzi. Ajunge într-un părculeț mărginit de un restaurant, un teatru și „o biserică de religie incertă”³³⁹, închisă tot timpul „și aparținând unui rit greu de precizat.”³⁴⁰ Biserica pustie apare ca un semn al sacrului abandonat, fără revenire, mai mult decât în *Paracliserul* de M. Sorescu. Împinsă de o curiozitate pe care nu și-o poate explica, femeia deschide lacătul de la ușă și intră în biserică: „Era de fapt mai curând o capelă decât o biserică propriu-zisă, o capelă format dintr-o singură navă centrală, prelungă și destul de joasă, cu marginile rotunjite [...]. Ceea ce mi-a atras atenția de la început a fost în fundul încăperii ceva ce semăna cu o catapeteasmă și m-am mirat pentru că nu putea fi vorba de o capelă de cult ortodox, ciudatele desene ale vitraliilor și formele necunoscute ale pereților o dovedeau cu prisosință.”³⁴¹

Aici rămâne perplexă când observă că în interiorul lăcașului ninge: „Dacă mă incita ceva, dacă mă irita chiar, era o anume nesiguranță, senzația că această ninsoare nu se produce pentru mine, ci există pur și simplu, cădea și înainte de a fi intrat eu în biserică, cine știe de când, poate de totdeauna.”³⁴²

În momentul următor, o altă revelație îi stârnește revolta: un perete vertical din altar este acoperit în întregime cu fluturi zburând apoi lasciv și așezându-se pe pereții pictați ai bisericii: „Exista în mișcarea lor ceva profund senzual, lasciv, care-mi trecea fiori reci pe ceafă și făcea să-mi tremure genunchii.”³⁴³ La lumina tremuătoare a chibriturilor aprinse unul după altul se relevă mii și mii de fluturi de noapte. Imaginea este halucinantă: „Am văzut la început numai flacăra, prea apropiată de ochi, apoi am îndepărtat mâna cu brațul aproape întins, încercând să văd dincolo. Am crezut că mi se păruse, atât de scurtă a fost priveliștea înainte ca lemnul să se fi consumat în întregime, și atât de necrezută. Nu erau icoane. Era un perete sau un înalt paravan, străbătut de undulații lente,

³³⁹ A. Blandiana, op. cit., p. 10

³⁴⁰ Idem, p. 11

³⁴¹ Idem, p. 13

³⁴² Idem, p. 12

³⁴³ A. Blandiana, op. cit., p. 16

acoperit în întregime de... Am căutat cuprinsă de febră un alt chibrit pe care l-am aprins brusc, cât mai departe. Da, erau mii de aripi de fluturi care se legănau într-un ritm oarecum comun, erau de fapt mii de fluturi așezați pe acel perete sau paravan vertical, pe acel presupus altar, așezați în așa fel încât din față, de unde eram, nu li se vedeau trupurile, nu li se vedeau decât muchiile aripilor formând o suprafață aproape compactă, striată, hașurată și într-o mișcare greu de descris, asemenea... Chibritul s-a stins din nou și, când l-am luat în grabă pe al treilea, degetele au pipăit în cutie bețele care îmi rămâneau. Am făcut din nou lumină.”³⁴⁴ „Aripile fluturilor purtau aceleași desene ca vitraliile și, deși n-aș putea să le explic, privite acum, ele mi se păreau pline de un sens comprehensibil, apropiat mie, complice chiar.”³⁴⁵ Ființele teribile rezultate din suprapunerea imaginilor de sfinți și fluturi par desprinse din pictura barocă.

Ambiguitatea tipic fantastică se instaurează în drepturi depline abia când, părăsind biserica, femeia se trezește în plină ninsoare apocaliptică. Realul își însușește minunea compromițând-o, făcând-o suspectă. Ceea ce-i păruse naratoarei o iluzie amenință să fie ceva înfricoșător de real. Refugiindu-se în teatrul din apropiere ea asistă la o reprezentație în care actori în mantii colorate reiau spectacolul fluturilor. În plus, în părculeț, niște copii lasă în zăpada din ce în ce mai mare, urme asemănătoare corpului fluturilor. Transfigurarea zoomorfică, angoasantă, a oamenilor în fluturi, apelează la un simbol cunoscut, ulterior devenit central și la Mircea Cărtărescu.

Într-un articol dedicat prozei fantastice a Anei Blandiana, Marco Cugno interpretează în manieră thanatică motivul fluturilor: „prezența misterioasă și inexplicabilă a fluturilor devine din ce în ce mai neliniștitoare și mai amenințătoare, într-atât încât nu este defel nepotrivit să vorbim de inițierea în moarte, dat fiind că, în povestire, atare valență pare să capete o importanță deosebită în cadrul simbolismului complex al cărui vehicul este fluturile.”³⁴⁶

³⁴⁴ Idem, p. 14

³⁴⁵ Idem, p. 16

³⁴⁶ Apud Revista *Apostrof*, anul XXIII, 2012, nr. 5

Dacă în *Capela cu fluturi* întâmplările erau declanșate de căldura nefirească din toiul iernii, în *Dragi sperietori* totul pornește pentru naratoare de la echinoxul de primăvară: „atunci a început totul, această zi care nu se va mai sfârși probabil nicicând și de al cărei miracol mă simt-chiar dacă pe nedrept-răspunzătoare.”³⁴⁷ Protagonista rătăcește prin oraș în primele ore ale dimineții, oprindu-se în piață. I se face rău și când își revine realizează că cineva, o figură ambiguă, o urmărise, după care dispăruse. Pleacă în căutarea ei, transformându-se din vânat în vânător: „știusese, din acea primă clipă a feței nedescifrate, aplecate peste mine, că indefinita ființă care mă luase în stăpânire nu era străină de adâncă răscoală care se pregătea în pământ și văzduh, iar mersul acesta, desigur conspirativ, spre o țintă misterioasă nu putea fi decât o stratagemă pentru a putea străbate orașul neeliberat încă de primăvară.”³⁴⁸ Necunoscutul se topește literalmente lângă un tramvai, iar femeia, cuprinsă de semne rău-prevestitoare, continuă să străbată orașul: „Nu mai așteptam ceva, intrasem în miracol și acesta mi se părea obișnuit, evoluam în el pierzând perspectiva comparativă a realului și spaima uimită care decurge din ea.”³⁴⁹

Pașii o poartă undeva spre periferie, într-un spațiu abstract, un cartier cu blocuri înalte, uniform vopsite, cu o arhitectură diabolic de riguroasă, unde liniștea creează impresia plonjării pe o planetă nelocuită. Nemișcarea este întreruptă de apariția unui cortegiu funerar. Protagonista i se alătură, însoțind mortul până în cimitirul din apropiere.

Simbioza dintre mormintele părăginite și exuberanța naturii, pe care primăvara o trezise la viață, dă naștere unor imagini tulburătoare: „Ce legătură există între primăvară și moarte, dacă nu înrudirea adâncă, de substrat, care există între viață și moarte și pe care natura în cele mai exaltate clipe ale ei ne-o aruncă în față ca pe o strălucită dovadă a perfecțiunii și-a echilibrului.”³⁵⁰

„Mă simțeam acasă în cimitirul acela care amesteca atât de perfect stările materiei, în care moartea și viața erau atât de egal triumfătoare.”³⁵¹

³⁴⁷ A. Blandiana, op. cit., p. 32

³⁴⁸ Idem, p. 38

³⁴⁹ A. Blandiana, op. cit., pp. 44-45

³⁵⁰ Idem, p. 47

³⁵¹ Idem, p. 53

Amețită, naratoarea se așează o clipă, vrând să simtă total spectacolul din jurul ei. Persistența anormalului este marcată de mirificul dezmăț vegetal, de complicitatea frenetică dintre păsări și plante și de mirosul carnal de pământ din cimitir: „De departe auzeam, abia îngânate, cântările adormitoare ale preoților, iar în jurul meu se înălța imnul savant și dezlănțuit al păsărilor, în timp ce o dată cu aburul urca din pământul umed mirosul acela dumnezeiesc al creației perpetue, eliberat din adâncurile cele mai ascunse ale planetei.”³⁵² Corecția se instituie prin deformarea acestei prime imagini printr-una mai terifiantă: în petalele florilor se ascund capete de copii, de la dimensiuni minuscule până la cele obișnuite: „La picioarele mele în iarbă și flori, chiar lângă pantofii mei și mai departe, și pe alte morminte, și pe toate mormintele, și în tot cimitirul, din iarbă creșteau pe tulpine subțiri, ascunse bine în sepale grijulii și-n petale ocrotitoare, capete de copii vii, capete vii și vorbitoare, sau plângătoare, sau zâmbitoare, capete de copii abia născuți.”³⁵³

„Erau, unele, cât boabele de mazăre, și altele cât cireșele, și altele cât merele, ba chiar cât gutuile, dar toate, fără excepție și indiferent de mărirea lor, erau perfecte, vii, încât totul părea un joc minunat și de neînțeles.”³⁵⁴

Prezența copiilor-flori poate să simbolizeze o inițiere în sexualitate (să nu uităm și dezlănțuirea senzuală a primăverii), însoțită totuși de un fel de teamă de maternitate, la care pare să facă aluzie dialogul dintre femeie și copiii –flori, care îi spun că ei cresc din pământ. Părinții vin și îi aleg/culeg doar în clipa când s-au dezvoltat îndeajuns. Îi duc acasă și le spun „povești despre cum se fac copiii și altele, ca să ne lege mai mult de ei și ca să nu încercăm să ne întoarcem.”³⁵⁵

O altă ipostază aberantă este și proliferarea vegetalului, invadând arhitectura cartierului pe drumul de întoarcere dintre morminte. Pierzând noțiunea timpului naratoarea se trezește în plin câmp, dincolo de marginea orașului.

³⁵² Idem, p. 53

³⁵³ Idem, p. 55

³⁵⁴ A. Blandiana, op. cit., p. 56

³⁵⁵ Idem, p. 58

Dacă în *Capela cu fluturi* întâmplările erau declanșate de căldura nefirească din toiuul iernii, în *Dragi sperietori* totul pornește pentru naratoare de la echinoxul de primăvară: „atunci a început totul, această zi care nu se va mai sfârși probabil nicicând și de al cărei miracol mă simt chiar dacă pe nedrept-răspunzătoare.”³⁴⁷ Protagonista rătăcește prin oraș în primele ore ale dimineții, oprindu-se în piață. I se face rău și când își revine realizează că cineva, o figură ambiguă, o urmărise, după care dispăruse. Pleacă în căutarea ei, transformându-se din vânat în vânător: „știusem, din acea primă clipă a feței nedescifrate, aplecate peste mine, că indefinita ființă care mă luase în stăpânire nu era străină de adâncă răsccoală care se pregătea în pământ și văzduh, iar mersul acesta, desigur conspirativ, spre o țintă misterioasă nu putea fi decât o stratagemă pentru a putea străbate orașul neeliberat încă de primăvară.”³⁴⁸ Necunoscutul se topește literalmente lângă un tramvai, iar femeia, cuprinsă de semne rău-prevestitoare, continuă să străbată orașul: „Nu mai așteptam ceva, intrasem în miracol și acesta mi se părea obișnuit, evoluam în el pierzând perspectiva comparativă a realului și spaima uimită care decurge din ea.”³⁴⁹

Pașii o poartă undeva spre periferie, într-un spațiu abstract, un cartier cu blocuri înalte, uniform vopsite, cu o arhitectură diabolic de riguroasă, unde liniștea creează impresia plonjării pe o planetă nelocuită. Nemișcarea este întreruptă de apariția unui cortegiu funerar. Protagonista i se alătură, însoțind mortul până în cimitirul din apropiere.

Simbioza dintre mormintele părăginite și exuberanța naturii, pe care primăvara o trezise la viață, dă naștere unor imagini tulburătoare: „Ce legătură există între primăvară și moarte, dacă nu înrudirea adâncă, de substrat, care există între viață și moarte și pe care natura în cele mai exaltate clipe ale ei ne-o aruncă în față ca pe o strălucită dovadă a perfecțiunii și-a echilibrului.”³⁵⁰

„Mă simțeam acasă în cimitirul acela care amesteca atât de perfect stările materiei, în care moartea și viața erau atât de egal triumfătoare.”³⁵¹

³⁴⁷ A. Blandiana, op. cit., p. 32

³⁴⁸ Idem, p. 38

³⁴⁹ A. Blandiana, op. cit., pp. 44-45

³⁵⁰ Idem, p. 47

³⁵¹ Idem, p. 53

Ameștită, naratoarea se așează o clipă, vrând să simtă total spectacolul din jurul ei. Persistența anormalului este marcată de mirificul dezmăț vegetal, de complicitatea frenetică dintre păsări și plante și de mirosul carnal de pământ din cimitir: „De departe auzeam, abia îngânate, cântările adormitoare ale preoților, iar în jurul meu se înălța imnul savant și dezlănțuit al păsărilor, în timp ce o dată cu aburul urca din pământul umed mirosul acela dumnezeiesc al creației perpetue, eliberat din adâncurile cele mai ascunse ale planetei.”³⁵² Corecția se instituie prin deformarea acestei prime imagini printr-una mai terifiantă: în petalele florilor se ascund capete de copii, de la dimensiuni minuscule până la cele obișnuite: „La picioarele mele în iarbă și flori, chiar lângă pantofii mei și mai departe, și pe alte morminte, și pe toate mormintele, și în tot cimitirul, din iarbă creșteau pe tulpine subțiri, ascunse bine în sepale grijulii și-n petale ocrotitoare, capete de copii vii, capete vii și vorbitoare, sau plângătoare, sau zâmbitoare, capete de copii abia născuți.”³⁵³

„Erau, unele, cât boabele de mazăre, și altele cât cireșele, și altele cât merele, ba chiar cât gutuile, dar toate, fără excepție și indiferent de mărirea lor, erau perfecte, vii, încât totul părea un joc minunat și de neînțeles.”³⁵⁴

Prezența copiilor-flori poate să simbolizeze o inițiere în sexualitate (să nu uităm și dezlănțuirea senzuală a primăverii), însoțită totuși de un fel de teamă de maternitate, la care pare să facă aluzie dialogul dintre femeie și copiii –flori, care îi spun că ei cresc din pământ. Părinții vin și îi aleg/culeg doar în clipa când s-au dezvoltat îndeajuns. Îi duc acasă și le spun „povești despre cum se fac copiii și altele, ca să ne lege mai mult de ei și ca să nu încercăm să ne întoarcem.”³⁵⁵

O altă ipostază aberantă este și proliferarea vegetalului, invadând arhitectura cartierului pe drumul de întoarcere dintre morminte. Pierzând noțiunea timpului naratoarea se trezește în plin câmp, dincolo de marginea orașului.

³⁵² Idem, p. 53

³⁵³ Idem, p. 55

³⁵⁴ A. Blandiana, op. cit., p. 56

³⁵⁵ Idem, p. 58

Revelația din finalul povestirii modifică esențial perspectiva narativă: oniricul terifiant este spulberat, însuși fantasticul este estompat, împins undeva în fundal. Astfel, a doua invazie este cea a simbolurilor agresive ale socialului, monologul protagonistei având rolul de a elimina orice echivoc în acest sens: „Dragi, dragi sperietori, spuneți-mi și mie de ce o faceți? Pe cine vreți să speriați? [...] De hainele voastre largi nu se mai văd orizonturile, de pălăriile voastre imense nu se mai zărește cerul, iarba grâului începe să se plece, macii roșii s-au veștejit de mult. Pe cine apărați? [...] Sunteți urâte și jalnice, niște biete imitații de oameni, niște caraghioase surogate de spaimă [...]. Mi-ați luat câmpia, e adevărat, dar ce puteți face împotriva nesfârșitelor câmpii pe care pot oricând să mi le imaginez?”³⁵⁶ Probabil acesta este unul din pasajele care au făcut cenzura să considere cartea drept antisocială.

A treia povestire, *Orașul topit*, este construită pe antiteza dintre apă (marea) și foc (soarele), dintre realitate și visare.

Monologând pe tema incapacității de a fixa timpul trăit în sensul înțelegerii trecerii efective a clipelor, naratoarea afirmă că există totuși o singură situație în care contrariul se poate produce și anume proximitatea mării: „Din copilărie încă marea îmi dădea o acuitate a simțurilor extraordinară, un sentiment al trăirii clipei aproape halucinant.”³⁵⁷ Dar desfășurarea evenimentelor nu face decât să infirmе certitudinea afirmată. Textul este conceput ca alternanță de intrări și ieșiri din normal în fantastic, ultimul având în final câștig de cauză.

Aflată pe plajă, protagonista asistă la triumful soarelui asupra apei. Căldura devine infernală. Nemaисуportând, se retrage spre oraș: „Privind în urmă, am văzut prin aerul devenit sticlos de căldură plaja pe care o părăsisem; o stranie devălmășie, cu algele, meduzele, scoicile și gunoaiele sale topite într-o unică pastă bizar colorată, lucind ușor și mișcată abia simțit de un fel de puls secret, ca o respirație.”³⁵⁸ Nici refugierea în casă nu se dovedește o soluție. Totul în jur se transformă într-o magmă informă. Memorabile sunt pasajele în care se descrie lichefierea bibliotecii și dizol-

³⁵⁶ Idem, p. 62

³⁵⁷ A. Blandiana, op. cit., p. 64

³⁵⁸ Idem, p. 72

varea cărților: „Cartea[...]se întindea ca o pastă elastică, alungindu-se, gumă moale și informă, materie vâscoasă.”³⁵⁹ Percepția adversității elementelor, a obiectelor înconjurătoare, se răsfânge și asupra imaginii cărții deformată, cu litere întoarse și lățite: „Vedeam cum literele copertii se întind, se lătesc, se fac mereu mai subțiri până rămân numai niște dăre, pierdute în cele din urmă și ele” [...] „Întreaga bibliotecă devenise în curând o stranie masă vâscoasă. [...] Era înspăimântător, tocmai pentru că era de neînțeles.”³⁶⁰

Afară orașul se topește la propriu, scurgându-se în straturi groase, sub dogoarea ucigătoare: „O cornișă apăsătoare prea mult deasupra trotuarului s-a desprins în cele din urmă ca o mare picătură, ca o imensă lacrimă groasă, opacă (vedeam materia plângând!) și a prins sub plesnetul greu al căderii doi oameni.”³⁶¹ Aplatizarea lentă, lichefierea universului se întâmplă într-un vacuum înnebunitor. Oamenii, o masă imună la spaimă și inconștientă până la jubilarie, dispar în inform: „Ultimii dintre supraviețuitori se topeau asemenea unor stafii împrăștiate de boarea dimineții. Părul începea să le curgă, mâinile li se făceau lungi, fără sfârșit, carnea aluneca de pe oasele rămase o clipă mai mult în picioare pentru a se destrăma și ele în oceanul vâscos” [...] Cerul se sfârșise. Cursese pe pământ.”³⁶² Revenirile la realitate sunt însoțite de revoltă și dezgust.

Rămasă unica supraviețuitoare a ciudatului și terifiantului fenomen, naratoarea se întoarce pe malul mării. Din apă este aruncat pe plajă un delfin tânăr, simbol aici al regenerării: „Era frumos, mai frumos decât poate viața vreodată fi, și iradia cu blândețe ambiguul amestec de fascinație și repulsie pe care moartea însăși îl dă.”³⁶³ Se produce astfel un schimb între cele două elemente (uscatul topit și marea): delfinul trebuie să ia locul femeii. Călătoria nocturnă pe drumul deschis de lună deasupra mării, mersul cu trimitere biblică pe ape, drumul într-un sine crepuscular, toate acestea concluzionează triumful irealului (singura realitate acceptabilă)

³⁵⁹ Idem, p. 73

³⁶⁰ Idem, pp. 73-74

³⁶¹ A. Blandiana, op. cit., p. 76

³⁶² Idem, pp. 78-79

³⁶³ Idem, p. 83

asupra realului, a fantasmei morții asupra vieții: „Pășeam pe cărarea desenată de lună pe apă și uleiul, plutind, al luminii, îmi ungea tălpile crăpate care scoteau, la fiecare pas, un plescăit ușor, copilăresc. Să nu mă trezesc, mă rugam, încă puțin, să nu mă trezesc.”³⁶⁴

Amintiri din copilărie adoptă, ca și textele anterioare, metoda narațiunii la persoana I. Este povestirea care se apropie cel mai mult de fantasticul tradițional, în accepțiunea lui Tzvetan Todorov, prin elementele folosite: amintirea, tabloul din care chipuri sau imagini descind în realitate, straniul. Nu trebuie trecute cu vederea însă nici elementele autobiografice: între 1975 și 1977 autoarea însăși a fost bibliotecară.

Naratoarea primește sarcina de a prelua niște colete de cărți de la un depozit aflat într-o zonă periferică a orașului, o clădire bizară. Drumul până acolo e marcat de omniprezența mizeriei, a maculării. După ce ajunge în acel loc, tânăra dă ocol curții depozitului: „De altfel pentru a împlini atmosfera și așa nefirească a locului, înconjurând clădirea[...] descopeream cu uimire, căzute în zăpadă, oale cu smălțul sărit, farfurii crăpate cu margini aurite [...], găleți ruginite, sticle goale, borcane de dulceață umplute cu noroi.”³⁶⁵

Înăuntru este întâmpinată de o bătrână misterioasă „îmbrăcată cu o rochie gălbuie de sub care ieșeau pantalonii unei pijamale strânși în jurul gleznei în niște ghetete grele, bărbătești, legată peste mijloc cu o sfoară ce strângea astfel în jurul trunchiului ei plat un cojoc fără vârstă, cu lâna ieșită prin găurile moliilor”³⁶⁶, care o anunță că administratorul responsabil cu predarea cărților nu a fost găsit niciodată de vreun client, cu toate că se află chiar deasupra camerei bătrânei. De remarcat sunt aici și aparițiile repetate ale unei pisici care miorlăie malefic și batjocoritor de câte ori o vede pe eroină.

Plictisită de așteptare, tulburată de aspectul încăperii și al femeii care vorbea mai mult în dodii, incitată de zgomotele ce se auzeau de la etaj, părăsită de șofer, tânăra hotărăște să urce în pod. Nu o oprește nici scara ce părea fără sfârșit, nici dezintegrarea ei inexplicabilă odată ce a fost părăsită,

³⁶⁴ Idem, p. 84

³⁶⁵ A. Blandiana, op. cit., p. 90

³⁶⁶ Idem, p. 92

nici lipsa de lumină din încăperea-depozit, nici măcar tunelele labirintice făcute din numeroasele șiruri de volume depozitate în acel spațiu. Rătăcește vreme îndelungată, încearcă fără succes să afle măcar titlul unui volum, își amintește cu melancolie de podul cu cărți al casei din copilărie, iar în momentul în care disperarea o cuprinde identifică o salvare tot în simțul ei olfactiv (episodul cu mirosurile este pur proustian) ce o conduce spre o livadă de gutui a cărei intrare o și descoperă în spatele unui raft: „Întrega privesc avea ceva îmbietor și liniștit, un aer de aproape magică beatitudine.”³⁶⁷ Abia atunci naratoarea realizează că s-a întors în spațiul primei copilării, universul din spatele cărților combinând elemente din tablourile-acuarelă ce o fascinau odinioară („Ceea ce le făcea ciudate și ceea ce năștea sentimentul acela sfâșietor, pe care mi-l amintesc atât de bine și acum, era totala lor lipsă de sens, lipsa lor de epică”³⁶⁸, cu cele din casa părintească în care s-a petrecut cel mai enigmatic eveniment din existența ei: arderea unor cărți. Rememorarea declanșează o întoarcere în timp printre colecții de euri trecute care se desfoliază, fixându-se asupra unor momente limită în devenirea personajului: „straturi, straturi, tot mai ireale, tot mai cu neputință de amintit, tot mai străine, îmbrăcând pentru ochiul, atât de puțin probabil, de afară misterul aromitor al acestei livezi cunoscute, aflate în centrul neînțeles și fermecător al existenței mele.”³⁶⁹

În studiul său Marco Cugno consideră că „După evocarea camerei din visul de după-amiaza de vară, cu cele două acuarele misterioase atârnate pe perete, sunt trei momentele acestei recuperări progresive a trecutului, care marchează desfășurarea povestirii: biblioteca tatălui, ascunsă în pod cu ajutorul protagonistei-copile (cărțile din depozit au același miros ca și cărțile tatălui); arderea, parțială, a cărților, care are loc în soba din camera acuarelelor și la care copila asistă fără să înțeleagă motivele (aici e mirosul de frunze uscate arse în livada de gutui, alt loc magic al copilăriei, care favorizează recuperarea memoriei), și, în fine, «odaia de frunze» din teiul din curtea casei, de unde se întinde copila pentru a-și spiona tatăl în biblioteca lui de cărți interzise și în care petrece apoi orele devorând ceea

³⁶⁷ A. Blandiana, op. cit., p. 97

³⁶⁸ Idem, pp. 86-87

³⁶⁹ Idem, pp. 106-107

ce-a mai rămas din biblioteca tatălui salvată din flăcări («[erau] primele cărți pe care le-am citit și le-am scris în același timp», afirmă naratoarea).³⁷⁰

În continuare are loc ultima „trecere peste prag”: după ce sare peste un gard, dincolo de care este peisajul uneia dintre acuarelele neliniștitoare din copilărie, naratoarea regăsește, în casa de bușteni de culoarea cafelei pictată în tablou, cărțile tatălui neatinsse, așa cum erau înaintea arderii.

Finalul narațiunii Anei Blandiana aglomerează întrebările retorice (cu funcție de poetică explicită) ale protagonistei: „m-am gândit că o să adorm – probabil, imediat. Ceea ce s-a și întâmplat, cred. Am tresărit la un moment dat – probabil foarte curând, pentru că jarul din vatră era viu – auzind pași în jurul casei. Dar nu m-am speriat. Putea fi administratorul, sau tata, sau altă ființă aparținând acestei lumi. Acestei lumi? Căreia dintre ele? Și eu însămi cui aparțineam? [...] Nu mă mira, îmi era doar foarte somn și îmi era imposibil să aleg care ar fi fost cea mai rea și cea mai bună dintre posibilități.”³⁷¹

Pendularea prin bibliotecă, memorie și vis permite, bineînțeles, mai multe interpretări. Povestirea *Amintiri din copilărie* poate fi citită și ca un proces al destabilizării femeii mature asaltată de refulările copilăriei și adolescenței, dar și ca o alegorie/distopie politică referitoare la cenzura din perioada comunistă.

În ciuda aurei luminoase cu care copila încearcă să coloreze lumea cărții, aceasta nu se poate debarasa de laturile sale diforme, respingătoare. Cândva biblioteca din pod constituia un refugiu fericit, așa cum acuarelele din camera răcoroasă a copilăriei (descriind un țărm de mare, respectiv o casă de bărne) reprezentau pentru fetiță o evadare din mijlocul unei realități anoste și opresive (trimiterea la perioada comunistă este cât se poate de clară). Însă, nici biblioteca, nici acuarelele nu se pot feri de un statut incert. Dacă prima este devastată într-o scenă dramatică de un tată hăituit și decepționat („Pe fața lui se citește o asemenea deznădejde, încât orice comunicare cu el mi s-ar părea o impietate și o obrăznicie. [...] Tata citește înainte și sfășie pagini care se chircesc pe jăratric dându-se peste cap

³⁷⁰ Apud Revista *Apostrof*, anul XXIII, 2012, nr. 5

³⁷¹ A. Blandiana, op. cit., p. 117

ca și cum ar suferi, ca și cum ar fi vii”³⁷², cea de-a doua lume imaginară își conține germenii descompunerii: țărmașul și marea sunt de un galben bolnav, iar albastrul văzduhului seamănă cu un cenușiu albicios, după cum acuarela ce include o casă sugerează singurătate și pustietate, așa că, înaintea somnului obligatoriu de amiază, fetița izbucnește mereu în plâns.

Om al bibliotecii, pasionată iremediabil de citit, protagonista Anei Blandiana nici nu putea descoperi un alt decor. Biblioteca din pod rămâne pur și simplu o proiecție a interiorității sale convulsive și fragile. Iar livada încântătoare de gutui, casa țărănească în care se află cărțile neatinse (de istorie) ale tatălui nu constituie decât instantanee idilice, reversuri ale unei lumi imposibil de asumat rațional.

8. D. R. Popescu – P olifonia universurilor paralele. Ancheta nesfârșită a unor crime cu substrat politic

Din 1959, când foarte tânărul D. R. Popescu debutează cu proze scurte în manieră perfect realistă, el trece la narațiuni simbolice și scheme mitice, care combină elemente de fantastic livresc, clasice, cu realism magic, ajungând la construcțiile ample, de tip roman, scrise după anii '70, inserate împreună cu alte nuvele în cicluri de proză, în care autorul amestecă fantasticul simbolic, cu cel senzațional, sau realismul magic cu parabola, alegoria și policier-ul fără deznodământ, și toate acestea se îmbină într-o nesfârșită multiplicare a vocilor narrative după model faulknerian.

Astfel, nuvelele din etapa de început a creației îl înscriu pe D. R. Popescu în cadrul generației '60, iar fantasticul din prozele sale este cel specific tipologiei acestei perioade, în partea ei inițială. Este vorba de un fantastic de tranziție cu elemente de realism magic, care evadează din chingile canonului impus oficial: „D.R. Popescu s-a numărat printre primii care au intuit potențialul alegoriei ori al simbolismului poetic în proza post-realist-socialistă. Aproape toate nuvelele lui, și bune, și rele, amestecă în apa stătută a realismului motive mitice, esoterice, alegorii ori simboluri

³⁷² Idem, p. 111

livrești.”³⁷³ Acesta reprezintă, de fapt, rețetarul ca schemă generală folosit de scriitori din anii '60, aceste tehnici fiind apanajul literaturii fantastice.

Schimbările pe care le aduc aceste proze și inserția fantasticului sunt evidente: „*Drumul* e o povestire fantastică. În *Mireasa din iulie* dintr-un avion cade o păpușă cu păr blond și ochi albaștri. [...] Câteva nuvele mai ample sunt remarcabile prin atmosferă și dramatism, de exemplu *Ploaia albă*, asemănătoare cu *La răzeși* a lui V. Em. Galan, una dintre foarte puținele reușite din anii '50. Dincolo de aspectul fantastic și de structura de basm (observată de Mirela Roznoveanu în monografia ei), nuvela are drept protagonist un personaj care nu mai e obișnuitul bogătan respectat și temut de un sat întreg din literatura țărănească mai veche. [...] El le cumpără în definitiv sufletele.”³⁷⁴

Începând cu prozele deceniului 7, autorul ajunge deja la o maturitate a scrisului prin diversitatea modelelor pe care le coagulează într-o manieră creatoare proprie, plină de forță: „Această proză modernă, ce se caracterizează prin tehnica mutilării timpului, prin fărâmițarea cronologiei, procedeu specific romanului de tip «puzzle»-ca să împrumutăm terminologia lui R. M. Albérès, din *Istoria romanului modern*-și prin complicarea intrigii, gen «imbroglio», dacă ne referim, în special, la ciclul F, poate fi citită, deopotrivă, și din perspectiva literaturii și artei fantastice. Viziunile coșmarești ne amintesc de pânzele lui Hieronymus Bosch, iar cultivarea straniului și a terifiantului ne îndreaptă spre nuvelele lui E.T.A. Hoffmann și Edgar Allan Poe. Sursele fantasticului în proza lui D. R. Popescu sunt: anomalia (abaterea de la regulă), fabulația, visul, miticul și magicul, misterul și bestiarul. La D. R. Popescu putem întâlni următoarele forme, modalități ale fantasticului: fantasticul straniului și terifiantului, fantasticul oniric, fantasticul mitologic, fantasticul metafizic, fantasticul polițist și fantasticul alegoric și parabolic.”³⁷⁵

³⁷³ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 1100

³⁷⁴ N. Manolescu, op. cit., p. 1100

³⁷⁵ Ovidiu Ghidirmic, *Proza românească și vocația originalității*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988, pg. 220

Pe lângă aceste elemente, modelul faulknerian aduce o notă extrem de originală, mai ales că D. R. Popescu a știut să îl valorifice în scrisul său, aplicându-l pe tematica unei lumi a satului sfâșiata de incertitudini, teroare și crime: „Decisivă în complicarea romanelor până la absurd a fost influența lui Faulkner. Autorul a avut un model în romancierul american nu numai în schițarea unei Yokpanatauwha proprii, dar stilistic, în atribuirea perspectivei și a narațiunii unor inocenți, nebuni sau bețivi. Simularea naivității, ca poartă deschisă spre lumi infantile ori infernale, e un procedeu frecvent la amândoi autorii, o metodă totodată de a investiga visceralul, elementarul și primitivitatea ființei umane. Critica a văzut aproape de la început în romane «inconsistența» realității, absența psihologismului, parodia, absurdul, dar a crezut că-l poate atașa mai departe tradiției romanului realist.”³⁷⁶

Începând deja cu scrierile din ciclul *F*, autorul recurge la parabolă și coșmar în construcția fantastică, pentru a putea vorbi de monstruozitățile regimului comunist, iar eroii săi bizari și suciți nu fac altceva decât să susțină tematic ideea unei lumi absurde: „Eroul «anonim» sau care-și poartă numele ca pe o mască, instrument orb în mâna unei istorii oarbe, din romanele lui D. R. Popescu, este mult mai specific pentru o lume pe dos ca aceea din *F*.”³⁷⁷

Tema anchetei nesfârșite a unor crime atroce cu substat politic al luptei pentru putere este mai mult decât evidentă în toate narațiunile din ciclul *F*, iar finalurile deschise lasă mereu impresia că fapele brutale se continuă la nesfârșit: „...D. R. Popescu a fost, ani la rând, dominat de impulsul dezvăluirii brutalității și cruzimii monstruosului regim comunist. [...] Dezvăluirea adevărului te pune, însă, în totalitarism în situații dificile. Consecințele sunt, adesea, paradoxale și e foarte probabil ca, sub raport stilistic, D. R. Popescu să fi ajuns ceea ce este printr-o împrejurare ciudată ce ține de conjugarea dorinței cu neputința. Dacă ar fi să luăm în calcul temperamentul și buna lui credință, s-ar zice că, inițial, impulsul său creator trebuie să fi fost de ordin justițiar.”³⁷⁸

³⁷⁶ N. Manolescu, op. cit., p. 1101

³⁷⁷ N. Manolescu, op. cit., p. 1102

³⁷⁸ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 336

Din acest punct de vedere, creația lui D. R. Popescu din deceniul 7 se înscrie în cea de a doua categorie a *fantasticului de tranziție*, al transfigurării, aceea a coșmarului și parabolei, prin care autorul se va înrudi cu proze similare ale lui A. E. Baconsky și Ana Blandiana.

Din ciclul *F* (1969) fac parte mai multe scrieri aproape unitare ca tematică și personaje (*Ninge la Ierusalim, Boul și vaca, Cele șapte ferestre ale labirintului*), configurând deja stilul și universul ficțional pe care se va canaliza scriitorul în aproape toate prozele sale ulterioare: „Dintr-un nucleu epic detectivistic-disparația unui torționar, Moise, din anii negri ai regimului comunist-se trag și se Țes nenumărate alte fire narative care se încurcă și se descurcă în câteva romane: *F* [...] Dominantă în aceste cărți este problema adevărului și a agoniei lui. La sfârșitul acestui ciclu se poate afirma că autorul se află în stăpânirea unui repertoriu complet de procedee narative moderne (aparținând romanului de avangardă interbelic, noului roman și literaturii absurdului).”³⁷⁹

În prima nuvelă, *Ninge la Ierusalim*, fantasticul se limitează doar la o structură care combină oniricul, senzaționalul și intriga detectivistică. Naratorul (prieten al lui Tică Dunărințu-personaj redundant în toate prozele următoare), îi povestește acestuia întâmplarea senzațională dintr-o noapte cu ninsoare, când, accidentând mortal o bătrână întâlnită pe drum, protagonistul merge la poliție să declare fapta, ducând cu sine și așa-zisul cadavru, însă acolo i se spune că baba e de fapt un ucigaș celebru care-și alege victimele făcând autostopul în travesti. Surpriza de final este că deasupra mașinii nu mai există nicio bătrână moartă, situație care trimite nuvela în fantastic sau senzațional. Tot de senzațional ține și relatarea de la început, cu familia de țărani ce traversează șinele pe sub trenuri, ca să nu mai ocolească, însă femeia este decapitată de roțile trenului chiar în fața lor. De asemenea, apare un segment oniric sub forma unui coșmar cu un general mongol care îi ucide pe toți cei care îl privesc, trimitere la adresa regimului și a *generalului* instalat la putere, procedeu pe care scriitorul îl va diversifica ulterior sub forma unor partituri de virtuoziitate.

³⁷⁹ Eugen Negrici, op. cit., p.337

Cu adevărat valoros este romanul *Boul și vaca*, în care intriga se mută la sat (posibil Pătârlagele), topoi ce va deveni axis mundi pentru universul ficțional al lui D. R. Popescu. Nucleul narativ îl reprezintă agonia și moartea mătușii Maria (mătușa naratorului), dar împreună cu acesta se țin nenumărate alte istorii ale altor personaje, de-a lungul celor 20 de capitole ale cărții.

Naratorul este Tică Dunărințu, aici adolescent, fiul lui Horia Dunărințu pe care îl vom reîntâlni în aproape toate prozele lui D. R. Popescu. Apar în roman, ca pe o scenă, fiicele mătușii Maria-Gica, Veta, Rița, unchiul Vasile, surorile și nepoatele femeii, se povestește despre uciderea celor doi fii ai Mariei-Păun și Manoilă –iar de aceștia se leagă mai ales o serie de personaje malefice, care fie i-au ucis sau au pūs la cale moartea lor-directorul Moise, Celce, Ică, paznicul Dimie, sau pozitive-naratorul (martor al unui omor), pictorul sucit Don Iliuță, groparul Noe, preotul, precum și controversata Ileana etc.

Intrăm într-un fantastic senzațional chiar de la începutul romanului, când unul dintre personaje, paznicul Dimie, dă telefoane autorităților dintr-un sat ca să anunțe că o anume Măria urmează să moară. Dincolo de grotescul situației („Alo, alo, lume și țară, sunt în emisie, moare Măria, moare, cine vrea s-o mai prindă în viață să fugă s-o vadă, cine e mai leneș să se ducă la ea cu lumânarea aprinsă”³⁸⁰), fantasticul rezidă chiar din postura personajului: Dimie locuiește într-un plop, unde mănâncă, doarme ținând la îndemână o umbrelă (!) cu care să aterizeze lent în cazul când s-ar desprinde de acolo, discută cu oamenii (chiar prin telefon!), își face nevoile, iar noaptea urmărește cu o lanternă uriașă tot ceea ce se petrece în curțile oamenilor, asemeni unui Big Brother autohton și ridicol.

S-ar zice, observând personajul, că este un alt erou sucit așa cum întâlnim în galeria scriitorilor din generația anilor '60, poate doar cu o tușă mai accentuată din sfera neobișnuitului, însă acestei caracteristici i se adaugă și alte modalități de ieșire din canonul oficial al literaturii de partid. Cum vom vedea în roman, Dimie este un fost paznic care nu și-a făcut datoria de a avea grijă de liniștea oamenilor, ci, supus celor care preiau puterea în sat, a

³⁸⁰ D. R. Popescu, *F*, editura Cartea Românească, București, 1986, p. 27

devenit o unealtă în slujba lor, contribuind chiar la crimele săvârșite de aceștia. Astfel, Dimie este unul din cei care îl lovesc la ordin pe ciobanul Manoilă, fiul Mariei, când acesta își păștea oile cu învoirea paznicului pe terenul școlii. Tot Dimie este unul dintre cei care o batjocoresc pe Maria într-o noapte cumplită de iarnă, ducând-o în pădure și amenințând-o cu arma, ca să o facă să spună unde ascunsese celălalt fiu un pistol. De fapt, întreaga tortură nu fusese decât o glumă pusă la cale de Celce, un alt torționar cu autoritate în sat, după un pariu făcut din plictiseală la o partidă de șah.

Celce este una din figurile negative ale cărții. Căsătorit din interes cu Ileana, fata lui Ică (la inițiativa lui Ică), el acumulează avuție și putere în sat, devenind președintele cooperativei, susținut de autoritatea demonică pe care o are socrul său asupra oamenilor, și îi forțează pe țărani să își dea avutul și animalele la colectiv, șantajându-i prin înscenări josnice. Celce acaparează tot ce întâlnește-lemn și obiecte pe care le aduce în gospodărie, pietre adunate în buzunar, și din aceeași foame de concret îngurgitează mâncarea la ospete cu o poftă insatiabilă. Însă în această foame continuă nu o poate stăpâni tocmai pe Ileana, căci femeia se culcă cu toți bărbații din sat chiar în grădina lui, motiv pentru care grădina primește supranumele de *grădina împărătesei*, totul culminând cu iubirea dintre Ileana și Păun, fiul Mariei.

În stil pur marquezian, cei doi amanți fac dragoste pe acoperișul casei, ca motanii, în nopțile cu lună plină. Celce, manevrat chiar de Ică, îl va ucide pe Păun într-un mod barbar, ajutat de paznicul Dimie, care face astfel încât din cadavru să nu rămână decât oasele, ca să nu existe dovezi incriminante. Mai târziu, Celce va fi pedepsit de soartă pentru faptele lui, îmbolnăvindându-se și zăcând plin de bube fără să poată muri. Însăși Ileana, mistuită de uciderea lui Păun, îi amintește continuu bărbatului ei de crima comisă (care, oficial, nu a putut fi probată, deci ucigașul nu a plătit), pentru a-l face să agonizeze la nesfârșit, pedeapsa ei fiind de asemenea aproape supranaturală, fantastică: „...în fiecare noapte Celce visează acest vis straniu. Pătura se umflă pe el și-ncepe să plutească și să-l ducă în nisipurile Spulberăturilor și în Teiș. Și acel schelet care unii spun că i l-ar trece pe deasupra Ileana îl visează cântând «Tudorișo, nene» și nu nevastă-sa fluieră «Tudorișo, nene».”³⁸¹

³⁸¹ D. R. Popescu, op. cit., p. 125

Ileana apare aproape ca un personaj de basm, numele ei trimițând, de altfel, la mitologia populară. Însă ea este o altfel de Ileană, un soi de zână a răzbunării și a morții. Fiica lui Ică, dată în căsătorie lui Celce fără voia ei, ea îi arată bărbatului deschis că nu îl iubește, făcându-l chiar să asiste la întâlnirile ei erotice din grădină sau chiar din patul conjugal, și jucându-i nenumărate farse sinistre. Într-una din situații, îl lovește în cap pe soț, închizându-l într-un butoi ca să asculte cum râde ea făcând dragoste cu un alt bărbat, sau îi trimite bilet că moare, pentru ca el să vină acasă și să o găsească în pat cu un altul, ori îl face să creadă că ea s-a pierdut în pădure, așa încât bărbatul pleacă în căutarea ei o noapte întreagă, răvășit de spaima că ar putea-o pierde: „Dimineața el a venit în brațe cu hainele ei adunate de prin măracini și ea când l-a văzut a zis că e prost de dă în gropi dac-a ajuns să nu mai știe de glumă și să umble ca nebunii noaptea prin păduri. [...] Și i-a răs în nas și el nu i-a zis iarăși nimic fiindcă o iubea și nu putea să se despartă de ea.”³⁸²

Iubindu-l pe Păun, ea devine indirect responsabilă de moartea lui, căci satul o judecă, și mai ales familia lui Păun. Când mătușa Maria trage să moară, Ileana vine să o vadă, însă este bătută în văzul lumii de Gica, sora lui Păun. La înmormântarea Mariei, Ileana vine din nou să își ia rămas bun de la ea, stârnind tulburarea și ura oamenilor: „Sărută mâna mătușii ca unei mame și rămase lângă sfeșnic. Lumânările pâlpâiau și lumina lor ce juca pe îmbrăcămintea neagră a fetei lui Ică îmi aduse aminte de povestea nopților ei cu Păun și mai ales de felul cum văru-meu se ducea noaptea pe la iubitele lui. [...] Ileana se închină și o sărută pe mătușa pe obraji ca pe o icoană, apoi iar se închină din nou-și toate acestea treziră în cei de față un murmur care nu era de admirație, ci de ură. Ca și cum acest lucru nu i-ar fi fost permis unei târfe. Să se închine ca oricare alta și ca în fața unei icoane.”³⁸³ Cu toate acestea, deși oamenii nutresc sentimente de ură față de ea, Ileana le impune aproape un respect amestecat cu frică, deoarece puterea ei, atât față de Celce, cât și față de toți bărbații pe care i-a ademenit, este aproape suprafirească, iar soarta lui Păun o asociază pe Ileana cu însăși moartea: „Și

³⁸² Idem, p. 74

³⁸³ D. R. Popescu, op. cit., p. 186

spaima tuturor fu acum mai mare, căci fulgerător figura ei nu le aminti pe împărăteasa dragostei pe care ei o urau, ci pe femeia din cauza căreia murise Păun și care așa îmbrăcată în negru cum trecea cu fruntea sus printre ei, puternică și intangibilă li se păru că este chiar împărăteasa morții.”³⁸⁴

Ică, tatăl Ilenei, este o altă figură sinistră și investită cu o forță aproape supranaturală asupra oamenilor. Cîrcar de meserie, el revine în sat și o cucerește pe soția lui Manoilă, despărțind-o de bărbatul aflat în închisoare și instalându-se în casa lor ca și cum ar fi fost a lui dintotdeauna, intrînd în posesia lucrurilor lui Manoilă cu o forță demonică: „Cînd a intrat în casa lui Manoilă totul aparținea lui Manoilă și nevastă-sii [...] S-a așezat la masă și a jucat șah, ca la el acasă, ca un stăpîn vechi. Tăcut, a jucat douăsprezece partide, să le lase timp pereților, și paturilor, și icoanelor să se obișnuiască cu el și cu noua lui stare, să se uite la el și să se învețe cu el. S-a dus la sfat și a jucat douăsprezece partide de șah, fără să scoată o vorbă, și din tăcerea lui oamenii au înțeles, vorbind între ei, tot ce voia el să înțeleagă. [...] Și toate scaunele lui Manoilă, și cămășile, și paturile l-au primit și l-au recunoscut de stăpîn, toate se transformaseră și i se potriveau ca de cînd lumea.”³⁸⁵

Jocul de șah, jucat în mod simbolic de douăsprezece ori, nu este altceva decît o înfruntare a celorlalți, dar și o luare în posesie a obiectelor, prin care personajul își arată forța dominatoare fără drept de apel. În plan sexual, Ică dovedește de asemenea o putere de atracție inexplicabilă: „Ică avea o fantastică putere de posesiune. Sexuală, în primul rînd. El știa să zăpăcească o femeie din priviri și să o aibă seara la pat.”³⁸⁶ Însă ceea ce reușește el este să conducă satul întreg, creînd o adevărată dogmă a omului nou și a fericirii pe pămînt, al cărei demiurg devine, fără să-i stea nimeni în cale, sau anihilîndu-i pe cei ce văd altfel. Lumea nouă este, bineînțeles, cea propovăduită de dogma socialistă, astfel încît se înțelege din această istorie exact contextul traumatizant al instaurării dictaturii din anii '50: „Ică nu vorbea niciodată de ce se întîmpla sub ochii lui [...], nici nu-i lua în seamă, ca pe oameni, ci ca pe niște pari ce trîncănesc uitînd; el vorbea doar despre ce-o să se întîmple în viitor, de parcă doar în viitor aveau să apară oamenii

³⁸⁴ Idem, p. 187

³⁸⁵ Idem, p. 116

³⁸⁶ D. R. Popescu, op. cit., p. 112

adevărați. Cei de-acum nu erau oameni. O să fie așa și pe dincolo, zicea el, fericire, fericire o să fie. Fericire, i-a zis lumea.”³⁸⁷

Ică este un întemeietor cu semn întors al unui Macondo demonic, care vrea să instaureze o lume a minciunii și a urii și care își primește pedeapsa după moarte, de la oamenii pe care i-a stăpânit și i-a umilit, căci aceștia se răzbună pe cadavrul său, ciopârțindu-l și arzându-i capul: „Măi Fericire, cum e, l-am întrebat când i-au tăiat capul cu sapa (i l-au desprins mai degrabă, că putrezise) și i l-au pus pe o grămadă de ierburi de cimitir uscate și pe crengi uscate și i-au dat foc. După ce l-au îngropat întâi în cimitir, l-au scos afară din mormânt și l-au scuipat și i-au înfipt un cui în inimă, să nu se mai facă moroi și i-au băgat coarnele furcii în piept și unii zic că l-au auzit gemând, semn că nu murise de tot și nu erau basme că noaptea colinda pe la casele oamenilor, strigoi.”³⁸⁸

Pedepsirea bărbatului după moarte, pe lângă rolul de exorcizare, rămâne în fantastic prin efectul său: „Știau că un ochi era de sticlă, dar acum amândoi îi priveau la fel de hotărâți, nici unul mort ori cutremurat de moarte, și ei tot din frică, și și din mânie, s-au întors cu brațele pline de ierburi uscate și le-au aruncat peste fruntea lui. Și a ars sfârâind carnea lui Ică și atunci ei au văzut că el avea amândoi ochii de sticlă; ei au pocnit pe rând, ca două cartușe. Și s-au întrebat oamenii doar atât: cum mama dracului a văzut Ică cu doi ochi de sticlă?”³⁸⁹

Moise face parte de asemenea din galeria ticăloșilor și a criminalilor aflați la putere în sat. Spre deosebire de ceilalți, el este încă viu și se ascunde sub o mască „respectabilă”, cea de director de școală. Tot el reprezintă una din vocile narrative ale romanului, alături de Tică Dunărințu. Auzind ca și alți oameni din sat de agonia mătușii Maria, el vine să o vadă, ca să arate că este de bună credință și că îi pasă de soarta femeii. Din momentul în care este introdus în „scenă”, Moise începe să povestească într-un stil alambicat istorii controversate, precum uciderea lui Manoilă, unul dintre fiii Mariei.

³⁸⁷ Idem, pp. 131-132

³⁸⁸ Idem, p. 132

³⁸⁹ D. R. Popescu, op. cit., p. 132

Antipatizat fățiș de pictorul Don Iliuță, Moise este mânat de dorința de a-l convinge pe acesta, ca și pe adolescentul Tică, despre probitatea caracterului său și nevinovăția în cazul omorului lui Manoilă, deși fusese de față, alături de Celce și de paznicul Dimie. În final, din excesiva sa pledoarie în care se înrepătrund istorii înspăimântătoare, dar și din monologul tânărului Tică, naratorul principal, reiese adevărul crunt despre Moise: el este, de fapt, ucigașul cu sânge rece al lui Manoilă, iar la fapta sa a asistat ascuns între sălcii copilul Tică Dunărințu. Moise este la rândul său unul dintre „făuritori” lumii noi, fapt subliniat de plăcerea sa de a cânta la balurile elevilor, de înclinația către apiculură și de însăși profesia sa, aceea de a conduce școala. Toate acestea sunt, de fapt, simbolurile aceluiași demers, *setea de putere*. Cântatul pentru ca alții să danseze înseamnă, de fapt, a-i conduce pe ceilalți ca pe o turmă: „Dansul, ca istoria, este un joc necesar, o necesitate. Nu contează cântăreții. [...] Și se rugau în pauze de mine să le cânt, de un porc beat care-și bătea joc de ei. Mă rugau, va să zică, să-mi bat joc de ei. Și mă și plăteau.”³⁹⁰ Același substrat negativ îl au și celelalte două îndeletniciri ale lui Moise, creșterea albinelor și „păstoritul” școlii, care sunt doar de fațadă ocupații nobile: „Eu am căutat, tot ca o albină, iertați-mi comparația cam neghioabă, în orice caz puerilă, să reconstitui adevărul și să fac pe cât mi-e posibil ca viața oamenilor să fie mai senină, mai fără drame stupide, să reclădesc acele universuri, nu dulci ca fagurii de miere, dar pline de rațiune, acele structuri pe care poate timpul le-a rupt nu atât pe plan public, în viața oamenilor, cât în viața intimă a lor, în viața particulară a oamenilor. Și ca mine sunt mulți profesori la școală care mă ajută [...]”³⁹¹ De fapt, „hărnicia” lui Moise este cea a suprimării celor care nu se încadrează în tipare, iar adevărul propovăduit este o abilă ascundere a crimei.

Cel care își dă seama de falsitatea caracterului său, Don Iliuță, este unul din personajele bizare ale romanului, pictorul care sfidează regulile așa-zise de conduită socială. Fost profesor de desen în Turnuvechi, dat afară din școală pentru nonconformismul său de a umbla desculț și cu un fes colorat pe cap, și mai ales pentru „misticismul” de a le spune elevilor că pictura

³⁹⁰ Idem, p. 111

³⁹¹ D. R. Popescu, op. cit., p. 123

este o religie, iar Dumnezeu este un pictor, Don Iliuță trăiește în satul Pătârlagele pentru a redescoperi și a picta sacralitatea, transpusă aparent în regnul animal. Boul și vaca sunt pentru el, ca în cultura indiană, zeități care guvernează existența și asigură ordinea în univers și le venerază la propriu, dându-le bună ziua pe uliță și pictându-le fiecare detaliu în tablourile sale. Această venerație însă merge către om, către omul care își păstrează rosturile sale fundamentale, cum este mătușa Maria și bărbatul ei, Vasile, adică omul care nu abdică de la condiția sa pentru a se înclina în fața dogmelor și a terorii. Din acest motiv Don Iliuță îl respinge intuitiv pe Moise, fără a avea vreo dovadă a minciunilor și a crimei săvârșite de acesta, venerându-i în schimb pe Maria și pe Vasile, care știu să își păstreze demnitatea în ciuda umilințelor și dramelor prin care trec: „Femeia asta va muri cum a trăit. E teribil, și asta vreau să pictez, cum moartea n-o doboară cum vrea ea, ci mătușă-ta Maria moare cum îi convine ei. [...] Acest echilibru vreau să-l pictez, al omului, în primul rând. [...] Vreau s-o pictez. Ea este exact ce-am crezut toată viața despre ea că este: o vacă.”³⁹²

Agonia mătușii Maria se dezvăluie ca un tablou cristic, în care simplitatea se îmbină cu măreția. „Filmată” parcă de-a lungul tuturor episoadelor romanului, moartea femeii se impregnează de forța pe care o dau dialogurile și reacțiile personajelor și felul în care acestea intră în scenă, au ralenti. Mai întâi se anunță vestea, prin Dimie (prin urmare, avem un *crainic* al faptelor vizibile), apoi nepotul Tică Dunărințu preia rolul de *reflector* și de narator al celor mai multe momente, căci privirea și comentariile sale glisează de la un personaj la altul. Nepoatele, surorile și o mulțime de oameni ai satului vin să o vadă murind, ca și cum ar asista la dezvăluirea unui moment sacru, și în tot acest timp se povestesc istoriile paralele în stil marquezian care au legătură direct sau indirect cu soarta femeii: moartea celor trei fii ai Mariei (unul, în război, ceilalți uciși de Celce și de Moise), umilirea ei de către același Celce și destinul ei și al bărbatului Vasile, depredați de avutul lor prin cooperativizarea forțată (mai ales de animalele cu rol vital-boul și vaca), pentru ca apoi să continue să muncească în sărăcie pentru avutul colectiv-fapte care nu îi fac să își uite

³⁹² D. R. Popescu, op. cit., p. 98

demnitatea și umanitatea. Maria și Vasile se definesc nu prin ceea ce spun, ci prin oamenii printre care și-au dus viața, prin copiii pe care i-au adus pe lume (iar pe unii i-au văzut murind), prin obiectele casei clădite în ani și îmbătrânite o dată cu ei.

Celelalte personaje încărcate de o simbolistică pozitivă sunt Noe, cioplitorul de cruci, și preotul satului, ambii având de asemenea o pronunțată coloratură fantastică. Preotul poartă în permanență o pălărie pe cap, semn al buneii cuviințe și al respectului pentru ordinea dată, firească a lucrurilor și este o natură înțeleaptă, liniștitoare. El se teme de visul simbolic (care pare să se transforme în cruntă realitate) al *invaziei șobolanilor* în sat, trimitere la înstăpânirea terorii și a crimei pe fundalul instaurării a noii puteri politice.

Noe, cioplitorul de cruci, este prin meseria sa un liant al lumii de dincolo, și pentru că el prevede că teroarea și crimele nu vor duce decât la apocalipsă, construiește în grădina sa o arcă (simbolismul este evident) prin care îi va salva, probabil pe cei drepți.

Romanul însă nu alunecă în parabolă, deoarece înmormântarea Mariei este bruiată de o nuntă, oamenii ascultă meciul de fotbal transmis la tranzistor, iar nepoatele femeii se insultă, folosind apelativul *vacă*. Finalul se refuză măreției și tragicului, poate și pentru a spune că timpurile tulburi pe care acesta le denunță nu conțin prin moartea simbolică a oamenilor-victimă nici o speranță a dreptății care va veni.

Nuvela *Marea roșie* are o construcție complicată și complexă, în care realismul și suspansul policier-ului se îmbină cu fantasticul, parabola și simbolicul, grefate pe tema culpabilității și a răzbunării.

Povestea suprapune mai multe planuri de construcție și voci narative, după binecunoscutul model faulknerian, deja experimentat cu măiestrie artistică de scriitor. Într-o seară când plouă „neverosimil, cenușiu, negru, cleios”, protagonistul are un accident de mașină în drumul său spre Turnuvechi, în pădurea Miersigului.

După multe încercări de a-și reporni mașina, personajul reușește să oprească o altă mașină, care să îl ducă până în oraș. În Pobeda veche (sic!) el merge alături de două femei stranii, mai vârstnice, pe care le poreclește Școlărița și sora ei, Normalista, și de un șofer care nu participă foarte mult

la discuțiile dintre cei trei. Din vorbele Școlăriței, fostă circăreasă, și ale surorii acesteia, asistentă medicală, bărbatul află că Școlărița plănuiește să îl omoare pe un anume Horia Dunărințu din satul Pătârlagele, fapt ce i se pare imposibil, deoarece și el cunoaște precis istoria acelui Horia Dunărințu, iar bărbatul era mort de mult timp. Ca să le asigure că nu are nici o îndoielă, naratorul le spune că tocmai se întorcea de la praznicul de șapte ani al lui Ieremia, un alt ins vinovat de moartea lui Dunărințu. În complicatul stil cazuistic al personajelor lui D. R. Popescu, bărbatul povestește o istorie de prietenie și trădare între cei doi, amândoi inspectori școlari, în care Ieremia își trădează colegul pentru a-i lua locul. Scenariul este grefat pe atmosfera specifică a denunțurilor din perioada stalinistă, precum și a așa-ziselor procese intentate pe motive aberante, care îi desființează pe oameni în fața tăvălugului politic.

În poveste este amintit și un anume Moise, care l-ar fi ucis pe Horia Dunărințu, însă șoferul și mai ales Școlărița au niște reacții stranie, râzându-i în nas naratorului, când acesta povestește că pe mormântul lui Moise oamenii își fac nevoile pentru a-l pedepsi pentru faptele sale cumplite, iar acel Moise nici nu ar fi mort cu adevărat, deoarece unora li s-a arătat ca strigoi, semn că este blestemat să nu aibă odihnă nici pe lumea cealaltă, sau că lumea cealaltă nu îl poate primi pentru fărădelegile sale din viață.

Cele două surori se opresc să se bată cu zăpadă, căci pe drum ploaia neagră se transformă într-o fantastică ninsoare, ceea ce face ca personajele să pară ireale, și inclusiv șoferul i se pare ireal naratorului: „Câinele singuratic lătra sfâșietor, răgușit, ca din pământ, ascuns în mine, ori înecat într-o apă, lătra simțind mai ales noaptea acestei păduri troienite de potopul ce cădea nevăzut și ușoarele și ciudatele vibrații ale aerului, ale copacilor, ale materiei ce ne învăluia pe toți de jos și de sus și din toate părțile. Pașii șoferului nu se auzeau lângă mine...”³⁹³

Discuția cu ciudatul șofer este de fapt un pretext pentru a introduce tema libertății de exprimare și cea a propagandei (în subsidiar înțelegem că se referă la ideologia comunistă) care pretinde că toți oamenii pot fi egali: „Moise nu ți-a făcut niciun rău, el a luptat toată viața ca să se instaureze o

³⁹³ D.R. Popescu, *Vânătoarea regală*, Curtea Veche Publishing, București, 2011, p. 57

putere dreaptă pe pământ și oamenii să fie egali între ei. [...] Habar n-ai: tu consideri aceste lozinci vorbe, demagogie.”³⁹⁴ Replica naratorului este destul de elocventă de fapt pentru atitudinea scriitorului însuși față de egalitarismul mincinos promovat de ideologia comunistă: „Deloc, numai pe el îl consider demagog, fiindcă voia ca această putere de pe pământ să fie dreaptă doar pentru el. Și oamenii să fie egali și să se bucure de toate bunătățile pământului, dar tot în Pătârlagele unde a ajuns el director s-a văzut că unii în bucuria lor au ajuns mai egali decât alții.”³⁹⁵ Recunoaștem în aceste sintagme, mai mult sau mai puțin întâmplător, chiar una din celebrele aberații ale totalitarismului din romanul 1984 al lui Orwell.

Pe lângă detaliile de atmosferă apăsătoare și neverosimilă și comportamentul bizar al celor trei personaje cu care călătorește protagonistul, ni se sugerează faptul că întreaga întâlnire este de fapt una fantastică: „Ajunserăm imediat camionul cu găini și în dreptul lui cele două femei deveniră străvezii și încet se topiră și dispărură și dispăru și bancheta pe care stăteau și când mă uitai la șoferul de lângă mine nu mai era nici el.”³⁹⁶ Însă naratorul rămâne convins că a fost doar o scurtă evadare onirică datorată accidentului, și la Turnuvecchi acceptă invitația femeilor și a șoferului de a bea un ceai la ele acasă. Atmosfera continuă să fie apăsătoare, sufocată de ninsoare și în interiorul locuinței de o încremenire ireală, cu sugestii mortuare: „Deasupra pământului, în acest apartament suspendat parcă în aer, nins, plin de mobilă grea, de rafturi umplute cu cărți ce păreau acolo zidite, nu mieuna nicio pisică și în glastre zăceau flori artificiale, galbene, de ceară. [...] Nici pendulă, nici ceas cu cuc, nimic să împarți timpul egal, de parcă și timpul fusese rupt.”³⁹⁷

Abia după ce se întoarce la locul accidentului și își repară mașina, faptele neverosimile încep să se producă, iar incongruența lor ne face să înțelegem că am fost mereu în plin fantastic/sau într-o închipuire a naratorului. Realizând că își uitase tabachera la cele două femei, protagonistul se întoarce în ziua următoare la ele, însă nimeni nu răspunde la ușă. Auzind

³⁹⁴ D. R. Popescu, op. cit., p. 58

³⁹⁵ D. R. Popescu, op. cit., p. 58

³⁹⁶ Idem, p. 63

³⁹⁷ Idem, p. 65

că le vizitase noaptea pe cele două, vecinii au reacții de stupeoare: din aceștia, se desprind două personaje, un pocăit și un medic psihiatru (de fapt, felcer), care încearcă să îl lămurească de starea de fapt: cele două femei fuseseră ucise cu douăsprezece zile înainte, iar ucigașul, care le tăiase gâtul cu briceagul, nu fusese găsit. Nu suntem departe de tipul de fantastic din nuvela lui Eliade *La ȋigănci*, însă continuarea se face diferit.

De aici, povestea pare să alunece pe făgașul unui polițier, întrucât cei doi vecini îl forțază pe protagonist să îi însoțească la spital (cel de psihiatrie), naratorul însă oprește mașina la miliție, simțindu-se suspectat de către cei doi de uciderea femeilor – și îl caută pe polițistul care se ocupă de caz tocmai pentru a-i demonstra că nu este el ucigașul care se întoarce la locul faptei, după cum s-ar crede. Are loc o lungă discuție între narator și anchetator, în care cei doi se acuză reciproc, în aceeași stil cazuistic complicat al anchetelor lui D. R. Popescu. Putem sublinia faptul că cei doi reprezintă două voci narrative, iar ceilalți doi vecini, o a treia și o a patra, pentru a evidenția felul în care scriitorul excelează în aplicarea tehnicii faulkneriene.

Fiecare dintre aceștia susține o variantă posibilă a acestui caz, și din întortocheata țesătură de povești reiese identitatea Școlăriței cu circăreasa malefică ce terorizase lumea satului cu mulți ani în urmă, a Normalistei cu sora ei și a șoferului cu Moise, iar uciderea lor a fost probabil un act de răzbunare pentru crimele și fărădelegile lor.

Medicul consideră că naratorul este ucigașul femeilor, care însă a uitat de crima sa din cauza accidentului suferit, iar povestea întâlnirii surorilor pe drumul spre Turnuvechi e doar o halucinație. Mai mult, sunt amintite și alte fărădelegi ale uneia dintre femei, demonica circăreasă, și a prietenilor ei – între care aceea a lui Moise, și a grupului său de nouă oameni, care au violat-o pe soția lui Horia Dunărințu chiar în fața copilului, actualul procuror.

Polițistul Liliac susține și el că naratorul este ucigașul celor două femei, iar prietenia cu procurorul Tică Dunărințu, fiul celui ucis cu mulți ani în urmă, ar fi un alibi perfect. Naratorul, la randul său, spune varianta sa de poveste a crimei, conform căreia chiar polițistul este ucigașul, deoarece el este Liliac, fiul primei soții a lui Ieremia, iar pe al doilea bărbat al femeii, pe Liliac, tatăl polițistului, l-ar fi ucis circăreasa, prietenă și unealtă a lui Ieremia.

În fine, *Mardare*, vecinul pocăit, are la rândul său o explicație ce ține pur și simplu de fabulos și de lumea de dincolo. Nu protagonistul nostru este ucigașul circăresei și a surorii acesteia, ele au fost omorâte de altcineva, însă bărbatul care a suferit accidentul pur și simplu a avut o întâlnire cu niște ființe de pe lumea cealaltă, adică femeile și Moise-șoferul sunt strigoi care nu au liniște și continuă la nesfârșit în lumea unde se află seria de fărâdelegi din viață. Așa se explică de ce Școlărița îi declară naratorului în mașină că se duce să îl omoare pe Horia Dunărințu chiar în noaptea aceea: „Eu cred în lumea de dincolo și astă noapte poate dumnealui, poate și lovit în accident, a trecut acolo pentru o vreme și s-a întâlnit cu cele două și cu Moise și au călătorit împreună și fiecare despre ale sale a vorbit.”³⁹⁸

După multe rătăcirii cu mașina prin orașul înzăpezit, timp în care Tică Dunărințu va fi venit la locul omorului, auzind de întâmplarea prietenului său, cei patru ajung la locuința femeilor ucise. Când, în sfârșit, reușesc cu toții să intre în apartament, ezitând „de parcă trebuia să ne deschidă ușa de la altă lume”, tabachera naratorului se află, într-adevăr, acolo, împreună cu scrumiera și țigările fumate cu o noapte înainte. Ne aflăm în plin fantastic de situație, după toate procedeele clasice ale genului, subliniat și de privirea lui Tică Dunărințu, prieten al naratorului și fiul celui ucis probabil de Moise și de circăreasă. Impresia este aceea că femeile ucise s-au prefăcut în strigoi și i se arată doar celor care au darul de a le vedea: „Nicanor este născut sâmbăta, și în concepția populară, poate vedea strigoi.”³⁹⁹

Faptul și mai interesant în cadrul acestui fantastic de situație este acela că nu personajul real (protagonistul nuvelei) *intră* în lumea de dincolo, ci personajele lumii de dincolo *intră* și ies din lumea reală, însă doar în anumite circumstanțe sau pentru anumiți oameni: „Proza lui D. R. Popescu se înscrie în formula unui realism fantastic. La D. R. Popescu, realitatea este mereu transfigurată în direcția fantasticului, care irupe direct din real, iar fantasticul devine, la rândul său, realitate.”⁴⁰⁰

³⁹⁸ D. R. Popescu, op. cit., p. 92

³⁹⁹ Ovidiu Ghidirmic, *Proza românească și vocația originalității*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988, pg. 223

⁴⁰⁰ Ovidiu Ghidirmic, *Proza românească și vocația originalității*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988, pg. 220

Se cuvine și o analiză a simbolisticii acestor personaje cu trimitere la epoca pe care ele o reprezintă. Putem observa în mod evident o polarizare pozitiv-malefic ce se pliază direct pe contextul politic. Pe de o parte, există un grup în care se înscriu naratorul, Tică Dunărințu, Horia Dunărințu (învățătorul ucis cu ani în urmă), tatăl lui Liliac (și probabil și fiul acestuia, polițistul), personaje pozitive care se împart, la rândul lor, în victime și justițieri. Fiii victimelor sunt, de regulă, justițierii-polițiști sau procurori care anchetează la nesfârșit crimele comise împotriva familiilor lor. Victimele, de asemenea, sunt inși care nu acceptă propaganda, dictatura, minciuna și iluzia egalitarismului propovăduit de cei care vin la putere, adică (înțelegem în subsidiar) de comunism.

Pe de altă parte, personajele negative – în această nuvelă – Moise, circăreasa, Ieremia și acoliții lor – nu fac altceva dect să instaureze și să susțină un regim al teroții. Critica a remarcat asemănarea circăresei cu Ana Pauker: „Pe itinerarul nocturn naratorul descoperă personaje din «lumea de ieri» care au rămas în viață! Una (seamănă cu Ana Pauker) a fost un aliat sau un lider al asasinilor din ținutul povestitorului! Deși asasinate apar în noapte, sunt încă vii, au supraviețuit!”⁴⁰¹ Nu întâmplător personajul feminin negativ este o circăreasă, ahtiată de putere, care reușește să preia conducerea cercului (sic!) prin intrigi, depravare (culcându-se cu oamenii importanți ai vremii) și prin frica pe care o inoculează în rândul oamenilor, căci maimuța la care ea vrea ca lumea să se închine nu este altceva decât simbolul prostiei aberante, al cercului dirijat și al minciunii evidente promovate în totalitarism: „Aici e îngrozitor Moise, că era de partea tunsei, cerând ca toți să stea drepti în fața maimuței, în fața prostiei pe care ei o dirijau, fiind mulțumiți de ea, căci ea îi servea.”⁴⁰²

Moise, la rândul său, reprezintă falsul propovăduitor al binelui, deoarece acțiunile sale sunt demonice, iar el este un tiran și un ucigaș. Recunoaștem profilul dictatorului stalinist/comunist (Gheorghiu-Dej, dar și Ceaușescu!), care vrea să impună o doctrină unanim și cu forța, neacceptând ca alții (precum Horia Dunărințu) să îi arate du degetul erorile

⁴⁰¹ Cornel Ungureanu, Prefață la volumul *Vânătoarea regală*, Curtea Veche Publishing, București, 2011, p. 23

⁴⁰² D. R. Popescu, op. cit., p. 60

evidente: „Nu mai acceptă gargara demagogică a lui Moise (căci s-ar minți pe sine), face ce dorește, nu mai are timp să-l asculte și să-l creadă făcând dintr-o idee o dogmă și dorind să stea toți drepti în fața lui.”⁴⁰³

Este evidentă referirea la propaganda comunistă, la transformarea unei idei utopice (egalitatea) în dogmă de partid și anihilarea tuturor celor care se opun dogmei, regimului, prin procese intentate pe motive aberante. Mai mult, se desprinde profilul dictatorului/tiranului din aceste regimuri, ajuns (ca și Gheorghiu-Dej sau Ceaușescu) la instaurarea de fapt a cultului personalității: „Ca la orice obsedat de propria putere, văzând că i se îndeplinea orice dorea, puterea luase o formă mistică, o credea nemuritoare și dacă nu și-a exprimat dorința de a fi îmbălsămat ca o mumie egipteană, n-a făcut-o pentru că începuse să fie convins că moartea nu este sfârșitul său ca persoană...”⁴⁰⁴ De fapt, privind în istoria *reală* a dictatorilor și a propovăduitorilor comunismului, să nu uităm că Lenin a fost îmbălsămat și expus ani în șir într-un mausoleu pentru a fi văzut..

Devine evidentă și semnificația titlului nuvelei, *Marea Roșie*, precum și simbolistica visului cu piticul propovăduindu-l pe biblicul Moise, pe care îl are naratorul de trei ori (!) în noaptea accidentului: „Înțelegi, îmi urla în goarnă insul cu pantaloni scurți, Moise, cel care a ridicat toiagul și a despiciat Marea Roșie în două, și le-a găsit un drum, un adevăr, o cale, o scăpare evreilor...[...] Cu cine semăna, cine era nebunul cu nas de pătlăgică, roșu și rotund, care mă enervase în vis urlându-mi în goarnă cum lovise Moise apa cu toiagul și săvârșise minunea și salvase poporul său.”⁴⁰⁵ Piticul nu reprezintă altceva decât unul din mediocrii conducători politici care se instalează la putere, propovăduind iluzia egalității pe pământ, ca și biblicul Moise, și instaurând *marea roșie* a comunismului fără sfârșit.

Decodificată prin aceste chei de lectură, nuvela *Marea Roșie* se înscrie în categoria fantasticului-parabolă, spunând de fapt o poveste a regimului totalitar comunist.

Apărut în 1973, romanul *Cei doi din dreptul Tebei* este mai mult constituit pe elemente de senzațional, îmbinate într-o tramă mitico-

⁴⁰³ Idem, p. 60

⁴⁰⁴ Idem, p. 61

⁴⁰⁵ D. R. Popescu, op. cit., p. 68

simbolică, și având mai puține elemente de fantastic. În schimb, scriitorul folosește modelul faulknerian al suprapunerii vocilor narative într-o asemenea măsură încât materialul epic este ambiguizat la maxim.

Așa cum s-a observat, subiectul se referă la tragica poveste de dragoste într-un sat ardelenesc multiethnic, dintre românul Ilie și unguroaica Ilona, care, speriați de atrocitățile petrecute pe fundalul tulbure al terminării războiului, vor să fugă și să trăiască singuri departe de intoleranța izvorâtă din fatul că ei aparțin a două etnii diferite. Cel care îi urmărește ca să răzbune *rușinea* este chiar Tibi, fratele Ilonei, însă Tibor și Ilie mor simbolic, legați de o salcie și uciși de obuzele dintre cele două fronturi. Este evident substratul mitico-simbolic, referitor la cuplul rival Eteocle-Polinice din tragedia antică a lui Eschil *Cei șapte contra Tebei*, sau la cel biblic al lui Cain și Abel.

Printre naratori se numără diverse personaje ale poveștii: însăși Ilona, evreul Ițic și soția lui, cinicul Gălătioan – fiul bătrânului Gălătioan, Saveta, precum și alți naratori fără nume. Cei care sunt și protagoniști sunt numiți la începutul fiecărui fragment pe care ei îl povestesc, însă alții ambiguizează narațiunea într-un dialog anonim. Intervenția fiecăruia are nu numai rolul de ambiguizare, ci și acela de a broda interpretări personale și povești secundare pe firul principal. De asemenea, și cauzele unor întâmplări se clarifică (sau nu!) pe parcurs, mai ales către final. Astfel, la început, Ilona povestește fragmentar cum a fugit cu Ilie în pădure la casa bătrânului Gălătioan, apoi își amintește experiența traumatizantă de a fi fost martoră la uciderea cu bestialitate a preotului ortodox Dumitru, și apoi cum s-a îndrăgostit de Ilie, întâlnindu-se la scăldat sub apa limpede a Amireșului ca într-un joc fabulos: „...el se uita la mine prin apă, și eu la el prin apă, intrând amândoi cu capetele în Amireș și ochii noștri s-au întâlnit în apă privinduse.”⁴⁰⁶ O a doua experiență tragică a Ilonei o constituie întâmplarea cu fata evreului Ițic din sat, care, îndrăgostită de un ofițer român, confruntată cu interdicția implacabilă a tatălui ca ea să fie cu un ne-evreu, alege să moară cu iubitul ei în câmp, unde sunt găsiți târziu, mâncați de viermi. Tatăl Ițic postește luni în șir de durere, însă oamenii din sat îl judecă aspru, iar mama evreică trece

⁴⁰⁶ D. R. Popescu, *Cei doi din dreptul Tebei*, editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973, p. 33

la religia ofițerului cu mustăcioară, pentru a se pocăi, prea târziu, de intoleranța religioasă care a făcut-o să-și piardă fata.

Faptele, ieșite din comun prin cruzimea și duritatea lor, alunecă treptat în fantastic, cum ar fi felul în care trăiește bătrânul Gălătioan la care ei vor să se refugieze. Acesta pare un înțelept sucit, care se crede Dumnezeu, binecuvântând oamenii și viețuitoarele și propovăduind iubirea, indiferent de credințe religioase ori bariere etnice. Izolat într-o casă de vânătoare din pădure, bătrânul trăiește singur, în armonie cu natura, și umblă pe picioroange. Când cei doi tineri îndrăgostiți ajung la el, bătrânul îi cinstește din ceea ce are, îi îmbracă în hainele de mire și mireasă ale ginerilor săi și le binecuvântează unirea asemeni unui preot. Când ei sunt descoperiți de doi răufăcători costumați în preoți, bătrânul și calul tinerilor sunt uciși, iar Ilie și Ilonca fug mai departe, pentru a-și găsi adăpost într-un fabulos ghețar din vârful muntelui.

Elemente de fantastic evidente există însă chiar de la începutul romanului, care debutează șocant cu o scenă de înmormântare din biserică, în care mortul, un personaj pe nume Ștefan, strănută din cauza mirosului de tămâie și se ridică din sicriu, plecând singur să se așeze în groapa din cimitir: „Și deodată Ștefan s-a șters pe frunte cu mâneca și a strănutat de s-au stins trei lumânări și patru babe au leșinat și preotul a rămas cu cântecul sfânt în gât și cu cădelnița în aer. [...] așa că el s-a ridicat în picioare și a luat o lumânare aprinsă în mână și și-a mai luat din cuiul de lângă ușă căciula (că se făcuse toamnă și el era friguros din fire) și-a plecat singur spre cimitir prin mijlocul satului, oprindu-se pe la răscruci să se uite în toate părțile și să-și ia rămas bun de la case și pruni și lume: și în deal lângă groapa săpată pentru el și-a mai făcut o cruce mare pe piept [...] și a închis ochii și a răsuflat de două ori și asta a fost totul.”⁴⁰⁷

Alte detalii fantastice țin mai degrabă de un realism magic care impregnează toate romanele lui D. R. Popescu. De exemplu, un alt personaj ieșit din comun este Ciungu, proprietarul prăvăliei de sicrie, rămas cu un picior de lemn de pe front, sinonim tipologic al lui Noe din *Boul și vaca*. În timp ce Noe, cioplitor de cruci și sicrie ca și Ciungu, este obsedat de venirea

⁴⁰⁷ D. R. Popescu, op. cit., p. 8-9

potopului, astfel încât încearcă să salveze viețuitoarele în arca pe care a construit-o în fundul grădinii, Ciungu perpetuează seminția umană făcând copii cu ochi albaștri ca ai lui cu femeile din sat și dându-le celor sterpe leacuri pentru rodire: „Unii mai fără credință în cele sfinte și fără rușine ziceau că el pe sterpe le face nu cu țuică și cu descântece, ci cu țuică dulce și altceva dulce să aibă urmași”⁴⁰⁸

Ciungu este de fapt un personaj cristic, deoarece se lasă batjocorit chiar de femeile furioase și geloase, dar mai ales de grupul de tineri unguri condus de Tibi, care îl urcă pe măgar cu capul în jos, plimbându-l pe ulițele satului, ca să-i dea o lecție pentru imoralitatea lui, pentru faptul că bărbatul a binecuvântat iubirea dintre Ilona și Ilie și pentru o presupusă trădare a lui Ciungu față de evreul Ițic și soția acestuia, urmăriți de nemți pentru a fi duși în lagăr. În realitate, după cum aflăm din suprapunerea de voci narrative, Ciungu îi ascunde pe cei doi evrei în sicriele din prăvălia sa, dar în văzul satului strigă mășcări anti-evreiești, pentru a îndepărta suspiciunile.

Conturată din ce în ce mai clar pe parcursul romanului, tema intoleranței religioase se amplifică prin fapte atroce și se dezvăluie prin narațiunile ce pendulează înainte și înapoi pe axa temporală. Aflăm că uciderea preotului Dumitru, umflat cu pompa de către tinerii maghiari împreună cu Tibi, povestită de Ilona la început, este o răzbunare pentru un omor similar, al preotului catolic. Atmosfera pare grotescă, însă violența faptelor o trimite în tragic. Văzând că fratele său îl umilește pe Ciungu dintr-o pornire răzbunătoare fără oprire, Ilona se teme că Tibi va face la fel cu Ilie, iar fuga lor în pădure este singura alternativă. Furiosul frate pleacă într-adevăr pe urmele lor și îi găsește după noaptea în care cei doi zămislesc un copil într-un butoi, într-o stare de beatitudine arhetipală. Îmobilizându-l pe Ilie de trunchiul unei sălcii, Tibi se leagă la rândul său de aceasta, când izbucnește un neateptat foc de obuze între taberele aflate în război. Fugind pe rând unul în spatele celuilalt și luptându-se, ei mor îngropați de o explozie, iar antinomia lor este în simetrie perfectă cu antinomia taberelor beligerante care îi ucid. Finalul are o încărcătură simbolică profundă, deoarece rivalitatea lor dispare în moarte, iar sângele li se contopește, născând o

⁴⁰⁸ Idem, p. 67

salcie cu trunchiul roșu: „Și-a făcut mâțișori și avea coaja cu vinișoare roșii de parcă s-ar fi adăpat din sânge – și te puteai vedea în coaja ei lucioasă ca într-o oglindă.”⁴⁰⁹

Tot fantastică este și viziunea Ilonei, a bisericii care își ia zborul, simbolizând poate dispariția barierelor religiei, dar și apocaliptica apariție a cailor fugind cu mațele ieșite, asemeni unor inorogi loviți de moarte.

Totuși, finalul romanului opune acestei viziuni crude a distrugerii și omorului o speranță a vieții biruitoare: Ilona are un copil, prin care își păstrează iubirea pentru Ilie, dar care simbolizează depășirea barierelor religiei și urii distrugătoare și triumful vieții.

Romanul *Vânătoarea regală*, din volumul omonim, apărut de asemenea în anul 1973, se înscrie deja într-o tipologie diferită față de ceea ce publicase D. R. Popescu până atunci, deși caracteristicile generale ale scrisului său se păstrează în cea mai mare măsură, și chiar o parte din personaje și topos-ul în care se petrec faptele. Acest roman se constituie ca o parabolă, putând fi încadrat în aceeași tipologie de *fantastic cu intruziuni mitice și parabolice*, din subspecia parabolei, ca și romanul *Biserica neagră* al lui A. E. Baconsky sau nuvelele Anei Blandiana.

Așa cum s-a observat, subiectul romanului se compune în jurul unei presupuse molime a turbării care atinge câinii, oamenii și animalele din satul dunărean Pătârlagele, boală care poate fi reală sau închipuită, dar care stârnește o isterie colectivă cu efecte tragice: „în Pătârlagele intră turbarea în câini, în pisici, în șobolani, în vite și, mai ales, în mintea oamenilor. E vorba de una din acele molime simbolice (ciuma, holera), descrise deseori de literatură, și care sugerează un fenomen social grav, ca și comportamentul indivizilor, în astfel de circumstanțe. D. R. Popescu se referă la evenimentele și mentalitățile socio-politice din anii '50, transpunându-le într-o parabolă în stilul prozei sud-americeane și, într-o mai mică măsură, în maniera Jiinger din *Pe falezele de marmură*.”⁴¹⁰

Titlul romanului reprezintă de fapt o deriziune a imaginii nobile a unei vânători cu stăpâni cu sânge albastru având câini pe măsură. În satul

⁴⁰⁹ D. R. Popescu, op. cit., p. 204

⁴¹⁰ Eugen Simion, *Scritori români de azi*, vol.4, editura Litera, Chișinău, 1998, p. 95

românesc, ei sunt niște bețivi care și-au botezat javrele cu nume regale, pentru a se simți stăpâni ⁴¹¹, iar la sfârșitul zilei de vânătoare, unul dintre câini este ucis dintr-o joacă în care irumpe bănuiala unuia dintre țăranii beți că animalul ar fi turbat. De aici începe isteria generalizată, pe care o conduce asistenta satului, Florentina Firulescu, femeia rece și demonică la care râvnesc toți bărbații, și care îl seduce iremediabil și pe priceputul doctor Dănilă. Acesta, deși conștient că nu este vorba de o molimă reală, se supune asistentei, iar în final cade el însuși victimă terorii dezlănțuite, fiind suspectat de turbare și ucis. Simbolistica întâmplărilor se referă de fapt la opresiunea dictaturii comuniste, deoarece din uciderea animalelor și a oamenilor transpare clar represiunea din istoria reală. Nu întâmplător, pe firul narativ sunt inserate povești despre închiderea pe motive politice unui anume Calagherovici, pe care doctorul Dănilă pornește să îl caute cu încăpățănare.

Finalul romanului, în care Dănilă este urmărit de câinii asmuțiți de țăranii isterizați la rândul lor de vorbele asistentei, pare coșmaresc și absurd: „El se muiase și nu-i mai păsa de mușcături și nu se mai ferea de gurile lor negre și ori că era ca Ciocănelea, cum ziceau ei, și atunci tot îngrozitor era ce făceau ei, adică exact ce nu făceau ei, ori se lăsase hărtănit, ca să termine odată cu ce aveau ei în gând cu el și ceea ce-i puteau face javrele până atunci: fiindcă zbătându-se își prelungea de pomană durerile și nu-i mai folosea la nimic și nici nu-i convenea poate să-i vadă cum îl privesc la nesfârșit. Doar îi privea. [...] Și era și mai groaznic, că ei aveau să trăiască și seara să meargă în sat și fără dreptate puteau și pe altcineva să-l pună în locul lui. Au tras cu armele în vânt, umplând aerul cu miros de pulbere arsă și câinii încălziți și sleiți și ei de vlagă l-au împins în Dunăre și el a început să se apere azvârlindu-le apă în ochi și ei au năvălit pe el și l-au doborât la mal în apă și nu se mai vedea între valuri om de câine, erau unul peste altul, ca un alt soi de animal: făcut din capete de câine și din trupuri de câine și având și un cap de om și mâini și picioare de om. În câinii ce se speriau de apă și voiau să vină la mal ei trăgeau cu alice și-i forțau să nu pășească pe pământ și ei se întorceau spre el și unii de-abia

⁴¹¹ Cf. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, editura Gramar, București, 2007, pp. 36-41

lângă el erau cuprinși de moartea dată de alice și începeau să plutească fără suflare în jurul lui. I-a luat apa și a început să-i înece învălmășiți să-i ducă în jos, plutind și nu prea. Nu l-am mai zărit dintre ei și dintre schelălăiturile lor pline de apă. Îl băga Dunărea la fund și ce era formidabil era că soarele strălucea roșu în amurg și frunzele fremătau și răsărea luna.”⁴¹²

Scrierile de mai târziu ale lui D. R. Popescu nu își modifică fundamental stilul, ci doar accentuează și reiterează obsesiv liniile de forță și universul ficțional al acesturi autor.

9. George Bălăiță. Diavolul se află printre noi

Începutul ca prozator al lui George Bălăiță, din anii '60, asemenea altor scriitori din aceeași generație, deși prefigurează prin anumite nuvele tehnicile ulterioare, nu spune prea multe despre cum va arăta romanul *Lumea în două zile*, apărut abia la mijlocul deceniului 7, în anul 1975.

Vorbind despre anul 1975, ne situăm în perioada următoare *Tezelor din iulie '71, Etapa naționalismului comunist, Perioada comunismului național-ceaușist* (așa cum numește Eugen Negrici această perioadă în *Literatura română sub comunism*, respectiv *Iluziile literaturii române*), sau etapa comunismului naționalist, titulaturi care vorbesc, de fapt, despre aceeași situație istorică, și anume despre accentuarea cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu, fenomen căruia îi corespunde în plan literar și cultural, în general, o încercare de reîndoctrinare, care nu mai găsește însă terenul fertil al supunerii absolute din perioada de teroare a primilor ani ai dictaturii comuniste din România.

De data aceasta, propaganda ideologiei comuniste capătă o direcție de îndoctrinare naționalistă: „Începând cu Congresul al IX-lea al P.C.R., în limbajul propagandei apar din ce în ce mai des conceptele, altă dată evitate, de *național* și *națiune* (nu și acela de *naționalism*, care va fi înlocuit, în documente, cu termenul de „patriotism socialist”). De la an la an, viziunea

⁴¹² D.R. Popescu, *Vânătoarea regală*, Curtea Veche Publishing, București, 2011, p. 283

politică se radicalizează: redescoperirea națiunii devine, după nu mult timp, un autohtonism *sui-generis* cu accente izolaționiste. După 1974, aproape că nu există plenară, congres și aniversare organizată în țară (cele mai multe fără legătură cu cultura) în care Ceaușescu să nu respingă imitația și să nu ceară o creație «originală, patriotică și umanistă».⁴¹³

Cu toate acestea, procesul de valorizare estetică a literaturii, înfiripat în etapa „micii liberalizări” de după anul 1964, nu poate să mai dispară cu totul, fapt care naște rezistențe în raport cu reideologizarea artelor, generând reacții la nivelul grupărilor literare: „Grupările literare care se înfiripaseră în jurul unor reviste literare încep să aibă opțiuni estetice și doctrinare diferite. În spatele acestora se află, abia dosite, atitudini și opțiuni politice divergente. Ciclonul Tezelor din iulie 1971, bulversând viața culturală, a grăbit închegarea și radicalizarea a două «partide» literare, încurajate din umbră de oameni influenți din aparatul de partid.”⁴¹⁴ Explicația acestei susțineri din umbră ar constitui-o, printre altele, și faptul că unii dintre scriitorii de valoare ajunseseră în funcții de conducere ale organismelor literare (Uniunea scriitorilor), dar și primiseră recunoașteri ca membri de partid, poziții din care puteau apăra măcar voalat cultura română de microbul devastator al propagandei.

Una dintre aceste grupări, apărătoare a primatului valorii asupra ideologiei, este cea de la revista *România literară*, unde activau deja intelectualii deceniului 7: „Cu mari precauții tactice și compromisuri de parcurs, literații din jurul revistei *România literară* (înconjurați de câțiva activiști cu atitudini liberale sau doar aparent liberale, precum și de influentul post de radio „Europa liberă”) au încercat și, în parte, au izbutit să mențină literatura română pe acel curs al deschiderii inițiat de partid (din rațiuni politice și de putere) după 1965. E bine să ne reamintim că Tezele congresului al IX-lea au fost adesea invocate în sprijin, ca argument de autoritate, de către toți cei care au perceput nesăbuita torsiune ideologică din 1971 ca pe o tentativă regretabilă de revenire la principiile și climatul realismului socialist.”⁴¹⁵

⁴¹³ Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, editura Cartea Românească, București, 2008, p. 265

⁴¹⁴ Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, editura Cartea Românească, București, 2008, p. 263

⁴¹⁵ Eugen Negrici, op. cit., p. 263

Cu toate acestea, în mod oficial, paginile de gardă ale revistelor literare își plătesc tributul greu față de politica Partidului, prin articolele de propagandă, întruchipări ale limbii de lemn, pe care, de altfel, nu le citește nimeni. Iată un exemplu, intitulat *Luminoasa perspectivă*, apărut pe prima pagină a *României literare* (numărul 35 din 1975): „Luminoasa perspectivă ce se deschide Patriei și Poporului nostru- așa cum este viu și viguros concentrată în programul elaborat de Congresul al XI-lea- implică deplina participare a fiecăruia și a tuturor la realizarea accelerată a planurilor și sarcinilor de azi și de viitor. Aceste planuri și sarcini formează un ansamblu perfect, omogen, indestructibil, datorită eforturilor perseverente, neobosite, depuse cu înțeleaptă prevedere și profundă competență de conducerea partidului, de tovarășul Nicolae Ceaușescu personal, omul de omenie pe care l-am văzut și l-am simțit umăr la umăr alături de noi, de întregul popor, în toate împrejurările, în zilele de grea încercare impuse de forțele dezlănțuite ale naturii, în zilele de strălucitoare bucurie ale succeselor românești din economie, din știință și tehnologie, din artă și cultură, succese notorii pentru lumea întreagă” (!)⁴¹⁶

Pe de altă parte, în paginile aceleiași reviste, participând la o dezbatere despre rolul criticii literare, autorii reușesc cu destul curaj să vorbească despre criteriul estetic în aprecierea operei literare, chiar dacă o fac în mod indirect și cu referire strictă doar la la „obsedantul deceniu” văzut ca o perioadă nefastă în plan literar: „Oportunitatea criticii de azi este și o reacție la atitudinea celei din primul deceniu de după Eliberare. Dacă pretențiile utopice formulate atunci—în proză, o tipologie de basm, cu personaje pozitive și negative, în poezie, anteismul, logica etc.—ar fi rămas între filele unor tratate, nimeni nu le-ar fi dat importanță. Însă aceste „curiozități estetice”, profesate cu tenacitate de pedagogi-pamfletari de largă circulație, au pus în umbră operele unor mari scriitori și, concomitent, au monumentalizat numele modeste ale lui D. Theodor Neculuță sau A. Toma. Asemenea ierarhii, pe cât de fanteziste, pe atât de lipsite de fantezie, au produs în mod firesc un sindrom alergic în organismul criticii, a cărui

⁴¹⁶ *Luminoasa perspectivă, România literară*, numărul 35, an 1975

reacție n-a întârziat: scriitorii pe care sociologismul i-a aruncat în uitare au fost redescoperiți cu entuziasm, o generație întreagă de critici s-a specializat în reconsiderări, literaturii de azi i s-au refăcut legăturile cu literatura de ieri ș.a.m.d.”⁴¹⁷

De fapt, devine tot mai evident că, în această etapă, o dată cu mișcarea oficială de reîndoctrinare și aservire a literaturii, se produce un proces invers de rezistență, de autonomie a esteticului și în final chiar de evaziune față de context, având ca efect o detașare din ce în ce mai pronunțată față de cerințele regimului referitoare la literatură, dar și față de impulsul de a strecura idei subversive în subtextul cărților, căci scrisul unor autori are o forță suficientă pentru a se raporta la sine însuși.

Este și cazul romanului *Lumea în două zile*. Subiectul, deși construit într-un cadru realist până la saturație, este unul fantastic. Antipa, un funcționar mărunț care înregistrează decesele la primăria orașelului Dealu-Ocna, le propune prietenilor săi de pahar un pariu straniu- acela că poate să prevadă ziua când vor muri unii dintre cunoscuții lor și le va completa certificatele de deces *dinainte*.

Grupul de petrecăreți se lasă antrenat în acest joc, mai întâi din neîncredere, apoi din curiozitate amestecată cu spaimă. Însă acest nucleu epic nu se dezvoltă direct decât în a doua parte a romanului, căci Bălăiță își construiește povestea folosindu-se de modele literare dintre cele mai diverse-cele mai evidente fiind Joyce și Gogol- dispersează fluxul narativ în istorii paralele și folosește metoda jurnalului și a multiplicărilor vocilor narrative, care ambigizează faptele prezentate. Așa cum s-a observat, de la Joyce este preluată atât structura romanului, condensată în două zile simbolice—ziua de 21 decembrie, solstițiul de iarnă, respectiv 21 iunie, solstițiul de vară—cât și tehnica scriiturii, de aglomerare a detaliului și adâncire a introspecției, de subiectivitate a perspectivei și nu în ultimul rând de folosire a trimiterilor livrești: „George Bălăiță descrie două zile (21 decembrie, 21 iunie) din existența lui Antipa, voind să dovedească faptul că nu-i nevoie să reconstitui istoria unui personaj de la naștere până la moarte pentru a da o sugestie despre destinul lui. Modelul Joyce îi stă și lui în față.

⁴¹⁷ Alex. Ștefănescu, *Realismul criticii actuale, România literară*, nr.35, an 1975

În *Ulysse* sunt transcrise 18 ore din viața unui mărunț funcționar din Dublin (în ziua, celebră de acum, de 16 iunie 1904). Butor descrie în *Passage de Milan* (1959) o noapte într-un imobil parizian, iar Malcom Lowry reconstituie în *Sub vulcan* (1947) ultima zi din viața unui diplomat englez în Mexic (2 noiembrie 1938). În *Moartea cotidiană* (1946), Dinu Pillat descrie, după același model, viața personajelor într-o singură zi. R. M. Albérès vede în astfel de cazuri o ordine secretă și o sugestie inițiativă.”⁴¹⁸

Este însă dificil de realizat o înșiruire a scriitorilor sau stilurilor care își pun amprenta asupra romanului, fie direct, prin stil sau structură, fie doar prin trimiterile (nenumărate, de altfel) care se fac la ele în roman. În afară de modelul lui Joyce, s-a observat influența lui Gogol din *Suflete moarte*, prin însăși tema pactului cu diavolul (căci Antipa, prevăzându-le moartea acelor cunoscuți, este un personaj diabolic care le cumpără sufletele), dar și prin deriziunea perpetuă prin care totul se transformă parcă într-o farsă, sau prin folosirea cuplului canin Argus și Eromanga pentru a vorbi despre Antipa și ceilalți; influența lui Sterne, prin ironia și nesfârșitele bucle narative; modelul lui Dostoievski, prin natura extremistă și fanatică a lui Anghel (dar și prin întâlnirile fantastice dintre diavolul Antipa și judecătorul Viziru după moartea lui Antipa), **dispersarea fluxului narativ** de la Faulkner, plictiseala cehoviană a provinciei, ospetele rabelaisiene de la cârciuma lui Moiselini, infinitele istorii ale personajelor pierdute în fabulosul istoriilor de familie, în stil marquesian, metatextul parodic care face aluzii la patologia limbajului de lemn din timpul comunismului, precum și numeroase trimiteri livrești pe care le fac înseși personajele de-a lungul cărții.

Romanul are o structură echilibrată, în două părți, de întindere aproape egală (33, respectiv 26 de capitole) și se constituie sub forma unui jurnal-anchetă realizat de doi judecători, după moartea lui Antipa-Viziru și Alexandru Ionescu. Aceștia consemnează numeroase fapte și mărturii, astfel încât naratorii intervin la nesfârșit complicând firele poveștii, iar rezultatul nu seamănă în nici un fel cu un demers avocațesc, ci devine însăși carnația romanului.

⁴¹⁸ E. Simion, *Scriitori români de azi*, vol. 4, editura Litera, Chișinău, 1998, p. 33

În prima parte, în care narațiunea este fixată în orașul Albala, cititorul cunoaște un Antipa casnic, domestic, lenevind aproape toată ziua într-un fotoliu de epocă în așteptarea ospățului pe care îl pregătește soția sa, Felicia. Aproape nimic din paginile acestei poezii a domesticității nu prevestește ce se întâmplă dincolo, unde Antipa face zilnic naveta, deși câteva detalii se insinuează și aici.

Începutul narațiunii fixează mai întâi în treacăt un cadru temporal, cel al zilei de 21 decembrie, însă el ține de o mise en scène, în care apare August pălărierul. După cum se va observa pe parcurs, August pălărierul, împreună cu celălalt meșter, Iacubovici, sunt de fapt o altă variantă a Pălărierului și a Iepurelui de martie din *Aventurile lui Alice în țara minunilor*, iar în romanul lui Bălăiță, August pălărierul deschide această zi, perfect simetric intrării lui Alice în lumea magică.

Întâmplările următoare rulează lent, filmate parcă până în detalii aproape lipsite de contur, direct în mintea și simțurile personajelor. Este fără îndoială procedeul lui Joyce, al notației disperate și continue, transpuse aproape în forma poeziei moderne: „Somnul. Te desprinzi greu ai fost ești departe adânc înfundat difuz nu are miros nu are culoare metamorfoză destrămare disproporții pătrunderi respingeri.”⁴¹⁹

Eroii sunt soții Antipa și Felicia, iar ziua menționată începe chiar cu ieșirea din somn a fiecăruia, parcurgându-se cu aceeași lentoare fiecare detaliu de gest exterior, însoțit de crâmpiele de gând ale personajelor. Felicia, prima care se trezește, are înainte o zi încărcată de pregătiri la finalul căreia ei sărbătoresc *Ajunul Crăciunului*, deși această sărbătorire mai devreme pare anormală altor oameni, care o petrec la data tradiției creștine. Iată, așadar, primele semne de bizarerie, marcate și de anormala topire a zăpezii, deși suntem în plin solstițiu de iarnă.

Treptat, oameni și obiecte semnificative populează acest univers pe măsură ce Antipa intră în această zi. Locuința soților Antipa se dezvăluie și ea pe parcurs, cu spațiile ei semnificative: camera conjugală, bucătăria unde femeia prepară bucatele pentru Ajun ca o adevărată zeităte, biblioteca și fotoliul *Baroni*, obiect vechi și prețios, în care dormitează Antipa, dar mai

⁴¹⁹ George Bălăiță, *Lumea în două zile*, editura Polirom, București, 2004, p. 8

ales oglinda în care, privindu-se, bărbatul își dezvăluie fugitiv *cealaltă latură*, demonică, împreună cu aluzii la adevăratele sale preocupări *din spatele măștii*. **Masca lui Antipa**, sau existența lui din ziua solstițiului de iarnă, este aceea a unui bărbat lenevos, aproape bolnav închipuit, care se preface că citește în fotoliul său vechi, iar când iese din casă se îmbracă anormal de gros pentru temperaturile zilei, stârnind ilaritatea sau mirarea semenilor. El face o plimbare în ziua de 21 decembrie, pe care însă nu i-o menționează soției, deși ea ghicește adevărul.

Felicia este, așa cum s-a observat, o femeie pisăloagă și bănuitoare, care îl sufocă pe Antipa cu dragostea ei conjugală. Bărbatul se lasă răsfățat, iar cuplul se constituie ca o polaritate între seriozitatea Felicie și înclinația lui Antipa către farsă și minciuni nevinovate. Femeia, geloasă, îl consideră mincinos, deși *minciunile* lui nu sunt altceva decât semnul unei firi imaginative și fermecătoare. Se profilează, din această primă tensiune **minciună-adevăr/glumă-seriozitate**, una din temele majore ale romanului, susținută adesea de interogația *Până unde se poate glumi?* pe care o lansează diferite personaje.

Începând cu capitolul 5, vocea narativă este preluată până aproape de finalul romanului de judecătorul Viziru, care va veni la Albala după șapte ani de la moartea lui Antipa pentru a reconstitui existența acestuia: „Judecătorul Viziru va urca scara de lemn. Poate va număra treptele. Unsprezece. A cincea întărită cu o șină de lemn.”⁴²⁰ Între aceasta și următorul narator se vor interpune de-a lungul poveștii nenumărate alte instanțe narrative (August pălărierul, cățelușa Eromanga și iubitul ei, Argus, bătrânul profesor Baroni, Pașaliu, Felicia, Anghel prin intermediul altor personaje, instanța auctorială însăși), iar demersul naratorului Alexandru Ionescu de a continua ancheta după moartea neașteptată a lui Viziru este o reluare perfect simetrică a celui dintâi: „Dar într-o dimineață va veni Alexandru. Va urca scara de lemn. Poate va număra treptele. Unsprezece. A cincea întărită cu o șină de fier.”⁴²¹ Firele narrative se încheagă printr-o mișcare continuă de analepsă-prolepsă, și se împletesc pe narațiunea

⁴²⁰ George Bălăiță, op. cit., p. 28

⁴²¹ George Bălăiță, op. cit., p. 31

principală, necesitând mereu o lectură *à rebours*. Astfel, chiar înainte de introducerea personajului Viziru ca instanță narativă, există suficiente elemente care dezvăluie a doua natură a lui Antipa, cea demonică, iar aceste inserții, o dată identificate, ne trimit în plin fantastic: „Antipa visează un zid orbitor, soare, auzea deasupra lui ceva ca bătaia aripilor unei păsări dar nu vedea pasărea, era acum este în casa lui Anghel la Dealu-Ocna, vede cactușii pe fereastră și îl vede pe Anghel mort cu gura strânsă și nasul vânăt în patul lui îngust de lângă perete. [...] Antipa se duce lângă Anghel și gura lui spune aproape de gura mortului: am știut-o, pe asta am știut-o demult, dar te trezești odihnit, caști, zâmbești, un miros de scorțișoară și frunză de dafin.”⁴²² Deși pare doar un vis, acesta creează o breșă în poezia odihnitoare a vieții tihnite din casa familiei Antipa.

Breșa opune, de fapt, cele două lumi. În prima, bărbatul apatic dormitează așteptând pregătirea bucatelor de către Felicia, iar tihna vieții de familie este înfățișată cu o mare artă în care poezia bucătăriei (cu fiecare detaliu provocând plăceri gustative ca mai târziu în poemele lui Emil Brumaru) este încântătoare și capătă un aer fantastic-senin: „În același fel, toate micile îndeletniciri casnice sunt mitizate, oficiate solemn, încât lucrurile capătă un aer fantastic, ca și cum ar avea o viață a lor sau ca și cum în fiecare ar sălăslui un duh propriu.”⁴²³ În acest cadru, cei doi soți refac cuplul străvechi, apoi își continuă îndeletnicirile pentru întâmpinarea oaspeților din „Ajunul” lor neobișnuit. Din acest univers al domesticității face parte Antipa cel „diurn” și Felicia, blândul August pălărierul și meșterul Iacubovici, Antipa tatăl, bătrânul profesor Baroni, bovaricul Pașaliu și cuplul canin Argus-Eromanga.

În cea de a doua lume, din orașelul Dealu-Ocna, Antipa se dezvăluie într-un mod complet diferit. Mediul său nu mai este cel al tihnei conjugale și al cărților, sau al discuțiilor filozofice cu Pașaliu. Este un mediu al biroului obscur de la primărie unde Antipa completează certificatele de deces, este mediul navetiștilor și mai ales al cârciumii lui Moiselini, populat de personaje triviale, în ciuda statutului lor social și intelectual: judecătorul

⁴²² Idem, p. 20

⁴²³ N. Manolescu, *Arca lui Noe*, editura Gramar, București, 2007, p. 660

Viziru, doctorul Pușlenghea (nume semnificativ!), profesorul Lăduncă, inginerul Druică, artistul Agop, șeful de stației CFR Costache Onu, preotul Zota-aceștia (împreună cu un alt judecător, Alexandru Ionescu, pe care nu îl vom întâlni decât post-factum, ca instanță narativă și chiar auctorială) formând nucleul prim în care începe *jocul cu sufletele*, la care se adaugă „asistența”: Moiselini, bucătăreasa Pompilia, piticul Magot, acordeonistul Neacșu etc. Tot aici face naveta și farmacistă Silvia Racliș (care va avea ponderea ei de semnificație abia către finalul romanului); de asemenea, în Dealu-Ocna trăiește și bătrânul maniac Anghel, însă între acesta și lumea cârciumii lui Moiselini se creează o opoziție de sens, căci avem și în acest caz de a face cu o breșă care intervine între cele două grupuri: pe de o parte, adunarea gregară de la cârciumă, pe de cealaltă, lumea fanatică a lui Anghel, obsedat de puteri simbolice.

Breșa din această a doua parte a romanului (perfect simetrică celei din prima parte) este de fapt mult mai evidentă, și ea conduce către nevoia de a ordona întregul narațiunii(lor) într-o dublă lectură.

Prin urmare, dincolo de structura bipolară a romanului (două zile, două locuri, două tipuri de personaje, două femei), se evidențiază și o **dublă lectură: realistă și fantastică**. Aceste două lecturi nu se suprapun exact peste cele două zile corespunzătoare celor două părți ale romanului.

I. **Lectura realistă** cuprinde atât personaje și situații din orașelul Albala, cât și din Dealu-Ocna. Prin codul realist este introdusă însăși „ancheta” celor doi judecători-Viziru și Alexandru Ionescu și, împreună cu aceasta, povestea unora dintre personaje: trecutul lui Antipa și al Felicieii, biografiile lui Pașaliu și ale profesorului Baroni, dar și viața larvară a grupului care se întâlnește la cârciumă în Dealu-Ocna.

În primul caz, aflăm prin aceeași complicată narațiune că Antipa are în trecutul său o biografie traumatizantă. Povestea nu este departe de prozele pe tema „obsedantului deceniu”, căci destinul „realist” al lui Antipa este marcat de consecințele teribile ale istoriei care „glumește” cu individul. Nu întâmplător, cele două narațiuni semnificative sunt traversate obsesiv de sintagmele *până unde se poate glumi și trecutul ca un frig întunecat într-o lacrimă*. Una din întâmplări este cea a adolescentului Antipa, pedepsit la școală pentru îndrăzneala de a fi râs într-o situație penibilă, în cadrul unei

adunări festive în care tabloul *Marelui Mahăr* cade cu zgomot asurzitor în timpul unui discurs festivist: „Pe peretele din spate, acoperit cu pânză roșie, atârna un portret uriaș. Marele Mahăr. Un părinte sever, dar plin de iubire, nu? Dar eu priveam pe fereastră și descopeream curtea și casa pe care oamenii din oraș o ocoleau cu spaimă în tăcere. [...] Să fie chiar marele vânător de oameni despre care se șoptește în oraș ? Frumos câine, ce tot se-ndrugă că dacă intri aici, aleluia, nu mai scapi?!” ⁴²⁴

Adolescentul descoperă chiar atunci arta disimulării, aceea de a se prefăce atent, dar de a se gândi la cu totul altceva: „Așa că nu prea eram atent la tribuna unde acum vorbea chiar directorul liceului. Eram mulțumit de mine însumi, încântat, descopeream ceea ce nimeni nu știa. Eram grozav! Încă nu știam că pot deveni maestru în arta alibiului. Taina supraviețuirii, la noi, este să fii mereu în altă parte. Alibi! Mi-am întors ochii încet spre sala plină. Pentru ca triumful meu să fie deplin ar fi trebuit ca toți de acolo să știe. Nu era încă timpul să le-o spun dar îi puteam sfida în tăcere. Îi vedeam, treptat, fețele lor cunoscute, murmurul nedeslușit de prin colțuri, vorbele celui de la tribună, pâlpâiau în creierul meu. Atunci a căzut tabloul. A alunecat pe perete, sticla s-a făcut țandări, jos, în spatele mesei potcoavă. Cel care vorbea a amuțit. Înfricoșat, țeapăn, s-a întors pe jumătate, mâinile sprijinite încă pe pupitru, și zidul acoperit cu pânză roșie l-o fi orbit ca sabia arhanghelului fiindcă l-am văzut răsucindu-și palmele duse la ochi. O tăcere înfricoșată a cuprins sala ca un somn, ca un îngheț, un oblon a scârțâit sub acoperișul înalt și deodată cineva a strigat: sabotaj. Și încă o dată: sabotaj. Și încă un glas: provocare. Pesemne gura îmi rămăsese deschisă. Îmi savuram „descoperirea” și făceam planuri de viitor? Stăpâneam din clipa aceea strategiile disimulării? Pe care de altfel abia acum le numesc așa și n-am de gând să le iau vreodată în serios... Un fel de zâmbet prostesc de mulțumire, fiindcă același glas a strigat: râzi, Antipa ? Cum de mă văzuse ?” ⁴²⁵

Râsul tânărului este resimțit, în codul minților pervertite ideologic, ca o sfidare (ceea ce și este), așa că Antipa este la un pas de exmatriculare.

⁴²⁴ George Bălăiță, op. cit., p. 154

⁴²⁵ George Bălăiță, op. cit., p. 154

Sinistră în sine, reacția de găsire a vinovaților pentru fapte absurde nu poate fi contracarată decât prin deriziune: „Toți cei din sală întorcându-se, răsucindu-și gâturile, capetele, umerii spre mine, parcă un suspin de ușurare: s-a găsit vinovatul. Și mai târziu, în cancelarie: de ce stăteai cocoțat tocmai acolo, tovarășe elev? Ce știi despre cine a bătut cuiul și a agățat acolo sus tabloul? Cine a ținut scara? Cine a controlat rezistența peretelui în care s-a bătut cuiul? Oare nu s-au făcut glume atunci când se bătea cuiul? Și oare mâinile celui ce a urcat acolo tabloul erau curate? Și de ce râdeai? Nu râdeam, am spus, da ăsta nu era un răspuns. Cu toate astea, steaua norocului meu strălucea fiindcă Vucetici m-a arătat cu degetul și a spus ăsta-i un terchea berchea, îl eliminăm pe o săptămână să se învețe minte și să nu mai glumească, să nu creadă că strădaniile noastre sunt o glumă. Dumneavoastră ați spus *glumă* nu eu, m-am trezit spunând (în spatele lui Vucetici am văzut fața buhăită a bunului profesor de desen, Dănilă, schimonosindu-se brusc, spaimă și milă) și Vucetici, ca niciodată, destins, aproape râzând : două săptămâni gură-cască și ia-o mai repede din loc. Oricum, îl păcălisem, scăpasem ușor, putea să mă dea afară de tot și atunci aș fi fost eu cel păcălit. De fapt era un băiat bun!... *trecutul ca un frig întunecat într-o lacrimă.*”⁴²⁶

Cea de a doua întâmplare care îi marchează existența, arătându-i *până unde se poate glumi*, este chiar mai sinistră, vorbind direct despre adevăruri îngrozitoare ale regimului comunist al anilor '50: uciderea în închisori a deținuților politici, epurarea studenților din facultăți, înscenările grotești și hidoasele „proces de demascare”. Unul din studenții mediciști (al cărui tată era închis politic), Stavri, își descoperă tatăl chiar pe masa de disecție pentru orele de practică: „Dar Poplicola spunea cum medicinistul descoperise într-o frumoasă dimineață de studiu, între cadavrele abia aduse la disecție, pe chiar tatăl său, închis după câte știa băiatul de vreo câțiva ani. Politic, dar asta nici în gând să n-o gândești... Așadar, iubită prietenă, formolul și cadavrul lucios, uscat, senin, întins pe masa de piatră. [...] Pielea cenușie a cadavrului, pânțelele supt, o prăpastie imensă, pustiită, coșul pieptului mult ridicat, coastele. Obrazul înghețat, părul aspru. Lecția

⁴²⁶ George Bălăiță, op. cit., p. 155

de anatomie, Rembrandt. [...] Și închipuiește-ți că alegi un loc bun lângă cadavru pentru a nu pierde nimic din lecția care urmează, iată pe ușă a și intrat profesorul, a venit totuși, desigur nu este chiar Tulp și nu poartă pălărie neagră cu mari boruri, dar este primit în cea mai respectuoasă tăcere și deodată descoperi că hoitul de pe masa de piatră, pe care profesorul tocmai se pregătește să-l spintece cu bonomia și lipsa de grijă a unchiului mucalit care începe tortul, lucrul acela încremenit, caraghios și înfricoșător de pe masă este tatăl tău.”⁴²⁷

Ceea ce depășește sensul cumplit al poveștii ascultate de Antipa student în dormitorul comun sunt chiar consecințele ei. Una din ele este eliminarea studentului Stavri din facultate pentru simplul motiv că tatăl fusese deținut politic: „Pe măsură ce Poplicola vorbea, cearta (ceartă? vorbele strigate, furia, disprețul încrucișându-se, de ce? cum începuse? când?) părea să se stingă, probabil nu eram încă treaz de-a binelea de vreme ce eram și eu acolo, între cei cățărați sau tolăniți în paturi, și dincolo la mine în pat. Așadar, medicinistul Stavri tocmai se uita la negul mare de sub urechea hoitului (Stavri, Stavri? eu dorm sau nu dorm, dar ăsta este pivot în echipa de baschet de la Spartak unde joc și eu, da, Stavri, și este chiar prietenul meu Stavri, ce întâmplare, acum o săptămână, da, de vreo săptămână nu l-am văzut, eu n-am fost la antrenamente din cauza unei gripe, el...) se întreba unde mai văzuse el negul ăsta și tot întrebându-se o fi căzut deodată jos, s-o fi zbatut, o fi urlat și urlatul s-o fi auzit până la biroul de cadre al facultății. Cum să nu se audă când era o foarte mare liniște, fiindcă toată lumea învăța, pe rupte pentru examene?! Indignarea și tristețea celor de la biroul ăla au fost pe măsura durerii lui Stavri, e la mintea cocoșului: ei nu știuseră nimic. Un tânăr brigand, fiul unui bătrân brigand, din fericire în pușcărie, bătrânul, dar cine nu știe că puiul de lup nu este un prepelicar, tinerelul, deci puiul abia ieșit din găoace s-a strecurat în învățământul superior, ia să vedem noi cum a parcurs el învățământul mediu, pe cine a mai înșelat și pe acolo și să vedem cine i-a dat voie și să vedem cine cască gura și de ce-o cască fiindcă este sigur că în felul lui banditesc banditul s-a strecurat încă de atunci în urechile și sângele

⁴²⁷ Idem, p. 148

celorlalți colegi cinstiți și să-i întrebăm și pe acești colegi cinstiți cât sunt de cinstiți, să-i verificăm, să vedem de unde vin și ce au de gând și părinții lor ce hram poartă. Da, colegii, mama, tata, rudele, prietenii și cei care i-au verificat pe ei și colegii, părinții, rudele, prietenii acestor verificatori, da, în întreg lanțul, câteva, cel puțin câteva verigi sunt, trebuie să fie ruginite, trebuie revăzute, reverificat, revizuit, acum când încă sceleratul n-a aruncat în aer facultatea de medicină.”⁴²⁸

O altă consecință este și eliminarea din facultate a lui Antipa, din simpla reacție din dormitorul comun, „înfierată” printr-un rechizitoriu la fel de absurd de colegul turnător Guțu: „De unde atunci teama? Dar eram încă vesel. O glumă, am spus, parcă n-ai ști, Guțule, ce înseamnă o glumă?! *trecutul ca un frig întunecat într-o lacrimă* eu nu știu ce-i cu gluma asta, a spus Guțu. Eu văd că aici *se discută*. [...] Văd că nu prea mai cripește nimeni, a spus Guțu. Unde-i gluma? Mormânt. I-auzi javra, a spus cineva, încerca să râdă chiar, dar ieșeau niște gâlgâituri caraghioase. Javra? s-a mirat Guțu. Cineva s-a desprins din grupul atât de agitat până atunci, nu-i auzeam mersul, umbra i-o vedeam furișându-se; căuta o gaură în perete pe unde să se strecoare, o peșteră în care să nu-l găsească nimeni? Un fel de semnal la care răspunseră toți câți se aflau acolo. Umbre tăcute de-a lungul zidului, pe sub ferestrele înalte. Lumina se stinse pe neașteptate, întuneric deplin câteva clipe, apoi licăririle slabe ale becurilor din curte. [...] Dar eu mă găseam față în față cu Guțu numai noi doi, unde erau ceilalți? Aș putea spune că umbrele, răsuflările lor mă atingeau încă, așa ceva ar trebui să simtă nava căzută în fundul mării atunci când vietățile lunecoase de acolo o cercetează la început cu teamă, punând stăpânire pe ea apoi? Dar nu eu, Pașaliu este meșter la de-alde astea! O să vedem noi ce glume-s astea, a spus Guțu, tare, răspicat. Tocmai *tu* provoci, Antipa?! Bine, tovarășu Antipa, aș fi putut să-mi închipui... dar nu m-a dus mintea până-ntr-acolo, ehe...[...] dar i-am văzut brațul întins spre mine, nu mi se adresa însă, vorbea unei mulțimi îngrămădite sub pupitrul lui înalt pe care se afla un pahar cu apă: am locuit o vreme cu acest individ pe o stradă. Încă de atunci simțeam la el începutul unui proces de putrefacție. Îmi amintesc că nu mi-am

⁴²⁸ George Bălăiță, op. cit., p. 149

dat seama decât azi, târziu, tovarăși, recunosc, dar poate nu prea târziu, de ce zace sub glumele lui. Nu-i vina mea că am fost colegi de școală și am stat pe aceeași stradă, sunt însă vinovat că nu l-am demascât la timp. Dacă privesc în urmă îmi dau seama că anumite gesturi și vorbe ale lui erau încă de pe atunci dușmănoase. Și îmi dau seama acum unde poate duce lipsa de vigilență. Dacă nu treceam întâmplător prin dormitorul în care *se discuta*? Ce caută numele acestui Stavri în gura unor studenți ai timpurilor noi? Nu înțeleg! Poate ne explică fostul nostru tovarăș Antipa.”⁴²⁹

Deși iubita sa Marta (reabilitată politic!) îl poate apăra pentru a rămâne în facultate, Antipa preferă să abandoneze, căsătorindu-se cu sora prietenului victimizat și plecând în provincie, pentru a duce o viață de funcționar fără idealuri. Soția nu este nimeni alta decât Felicia, de care, așadar, pe Antipa îl leagă un trecut al suferinței comune.

Povestea realistă, refăcută de ancheta lui Viziru, ca și biografia Feliciei, nu sunt altceva decât piste false narrative, care parodiază genul de literatură a victimizării, căruia i se permisesese apariția în anii '60. De aceasta se leagă și intenția polemică ce transpare din metatextul romanului, realizat prin transcrierea unor penibile articole de gen din presa vremii, care elogiază în limba de lemn realizările socialiste: „Presa vremii (din Jurnalul romanului)

ȘANTIERELE REPUBLICII

La Rogojelu se apropie „Marele Eveniment nr. 2” ...Marele șantier al centralei termoelectrice de pe Jiu își trăiește cea ele a cincea toamnă sub semnul unor evenimente pe măsura dimensiunilor acestui important obiectiv, care în etapa finală va avea o putere instalată de 1720 megawați. Ce se întâmplă în aceste zile pe fronturile de luptă ale Rogojelului? [...] Este vorba de ultimele pregătiri pentru punerea în paralel a celui de-al doilea grup de 200 MW, adică despre cel de-al doilea mare eveniment pe care îl trăiește Rogojelu de la începerea lucrărilor și până azi. Trecând pe șantier, de la un loc de muncă la altul, ai impresia că privirile fiecărui om sunt atrase ca de un magnet către locul acestui important eveniment, către impunătorul bloc al centralei, între pereții căreia colectivul însărcinat cu noua premieră parcă transmite turbinei, gata de start, energie izvorâtă din tensiunea emoțională

⁴²⁹ George Bălăiță, op. cit., p. 161

a fiecărui om. Rotită lin de un miniatural viror, deocamdată la numai 60 turații pe minut, turbina e gata să primească impulsul care o va duce cu 3000 de rotiri în spațiul vitezelor productive. Alături, la vatra de oțel a cazanului este așteptat dedicul care va scapără prima scânteie a năprasnicului" foc, la puterea căruia, în numai câteva ore, apa se va transforma în abur industrial." ⁴³⁰

Realiste sunt și existențele oblomoviene ale profesorului Baroni, a lui Pașaliu, ale grupului de petrecăreți cinici și abrutizați de la cârciuma lui Moiselini.

2. **Lectura fantastică** este mult mai substanțială și se realizează în cele mai diverse forme.

Mai întâi, așa cum s-a observat, însăși maniera narativă se face astfel încât fantasticul se naște chiar din acumularea detaliilor și printr-un proces de condensare a realului.

De asemenea, figurilor „realiste” ale cărții le corespund personaje fantastice prin însăși natura lor. Unele sunt creații livrești susținând un **fantastic ludic** și chiar intertextual. August pălărierul, care își servește oaspeții cu ceai și bucatele de zahăr este un alt pălărier din *Alice în țara minunilor*, iar cei doi judecători care anchetează moartea lui Antipa intră în lumea ficțiunii urcând scările (așa cum, în sens invers, Alice cade în lumea fantastică printr-un tunel).

Tot în fantasticul ludic și seren intră și câinii vorbitori Argus și Eromanga (ca și prototipul gogolian Maggy și Fidèle), simbol al cuplului Antipa-Felicia, dar și hoffmannianul motan Murr, așa cum vom întâlni îngeri vorbitori, sau păsăroiul Ulise ori dulăul Magog în proza lui Ștefan Agopian.

În sens invers, există personaje care exemplifică **fantasticul demonic**, așa cum este însuși Antipa din spatele măștii domestice, farmacistă Silvia Racliș, față de care i se va trezi o pasiune ucigătoare în ziua solstițiului de vară și fanaticul Antipa, bătrânul care cultivă cactuși în Casa de Apă din Dealu-Ocna.

⁴³⁰ George Bălăiță, op. cit., p. 136

Latura demonică a lui Antipa, întrevăzută fugăr în reflexii ale oglinzii de bronz și în gândurile personajului, se dezvăluie aproape în întregime în partea a doua, în ziua pe care el o petrece la Dealu-Ocna. Dimineața o întâlnește în tren pe frumoasa farmacistă și între ei se naște o atracție bruscă și ieșită din comun. Ajuns în biroul său de „funcționar al neantului”, Antipa îi arată inginerului Druică, unul dintre prieteni, certificatul de deces al șefului de stație, Costache Onu, pe a cărui moarte pariașe nu cu mult timp în urmă, iar aceasta chiar se întâmplase pe drumul lui Antipa de la gară la birou...Așa aflăm de *jocul de-a pariurile pe suflete moarte* pe care grupul din cârciuma lui Moiselini îl practică de ceva timp, avându-l ca protagonist al sumbrelor predicții pe aparent inofensivul Antipa. Grupul de convivi însă nu are nici o tulburare existențială și nici nu îl consideră pe acesta un ins demonic, tocmai pentru că totul este pus sub aparența farsei. Este ceea ce se întâmplă cu Antipa când ajunge la cârciuma lui Moiselini, unde ia parte la festinul grotesc obișnuit. Aici întâmplarea face ca unul dintre protagoniști, preotul Zota, să îl întrebe din simplă curiozitate provocatoare cât mai are el de trăit, pentru ca funcționarul neantului să îi prezică moartea chiar în acea zi, iar această moarte să se întâmple ca la teatru, chiar sub ochii stupefiați ai martorilor. Fantasticul este delirant și cititorul se întreabă dacă Antipa chiar are această forță de a prevedea moartea cuiva, sau îl omoară pe preot provocându-i apoplexia. Căci Zota nu era *pe listă*, ci este, dacă vrem, un pariu subit, *cu cărțile pe masă*.

Ziua solstițiului este în sine una magică, întrucât ea aduce fenomene de o violentă anomalie: mai întâi, căldura copleșitoare, urmată de o furtună cu grindină ieșită din comun, care se suprapune peste întâlnirea lui Antipa cu Silvia Racliș, fantastică la rândul ei. După rătăcirii labirintice prin orașul toropit de amiază, Antipa ajunge la farmacia unde femeia l-a așteptat toată ziua – mușcat de un câine, amețit de băutură, îngreșat de festin și murdar de lături azvârlite de cineva pe stradă. Cu toate acestea, întâlnirea celor doi este sub semnul lucidității unei transcendențe demonice, pentru că ei comunică aproape fără cuvinte, exercitând o putere de fascinație unul asupra celuilalt. S-a făcut observația că și numele femeii trimite către moarte, așa cum bătrâna care o ajută, Achilina, este tot un mesager diabolic.

Finalul zilei ține tot de fantastic. Antipa răătăcește din nou prin orașul labirintic, pentru a ajunge la bătrânul Anghel, cel care îl crede întruparea lui Su-Cio din vechime, un șlefuitor al oglinzii magice care poate prevesti moartea cuiva. Bătrânul fanatic știe de pariurile lui Antipa, pe care le consideră întruchiparea puterii acestuia de stăpân al oglinzii, el însuși crezându-se un meșter stăpân peste secretele alchimiei: „Am fost șlefuitor de oglinzi și argintar, îndeletniciri vechi și pretențioase. Le-am învățat într-un oraș ocult din mijlocul Europei unde pe neașteptate am avut revelația importanței mele. Dar încă nu știam încotro voi merge. Este locul unde eu am simțit lumea, acolo am ascultat cum fierbe mercurul într-o retortă de sticlă și am văzut aburul plumbului deasupra cazanului sub bolta de piatră și niciodată mai târziu în Orient, unde am aflat într-adevăr sensul trecerii mele prin lume, n-am mai întâlnit amurgul auriu de pe Ulița Aurarilor. [...] dar eu eram în lumea de acolo ceasornicar în marele oraș pe Strada Liniștei Netulburate, lucram la ceasornice, meșteșug pe care nu l-am învățat de la nimeni, m-am născut știindu-l sau mai bine zis m-am pomenit că-l învăț treptat și nu-l mai uit tot așa cum înveți să vorbești pe măsură ce din gândac te faci ditamai cămila și la intervale potrivite mă retrăgeam în umbra Marelui Zid și meditam, mă pregăteam pentru marele scop fiindcă pe atunci știam ce am de făcut și trebuia să găsesc *oglinđa* [...] dar în întunecatul oraș aurit eu am fost șlefuitor de oglinzi și argintar când stăteam lângă sinagoga Klaus la meșterul Keila Bohm Adolf, un om singur ca și mine, un învățat și un înțelept de care m-am lepădat mai târziu ca și de purtătorul de palanchine ca și de Cartea despre Invariabilul Mijlociu ca și de aurarul Blahouš, ca și de doctorul Cornelius și câți au mai fost până am descoperit că adevăratul meu țel era *oglinđa*.”⁴³¹

De aici se naște în mintea nebunului Anghel dorința de a ajunge stăpânul oglinzii în care se poate vedea moartea cuiva, pe care crede că o stăpânește Antipa, iar pentru aceasta, Anghel crede că trebuie să îl facă pe tânăr conștient de forța lui demonică. Dacă Antipa reușește să prevadă moartea a șapte oameni (cifra magică), consideră Anghel, atunci el însuși va putea lua în stăpânire oglinđa: „...acum văd, de la o glumă totul, nimic

⁴³¹ George Bălăiță, op. cit., pp. 244-245

nu este adevărat dar eu cred că și asta este încă ceva, un câștig, un pas până la oglindă. Fiindcă la Dealu-Ocna l-am întâlnit pe Antipa, adevăratul Antipa. El nu știa ce putere ascunde. Eu trebuia să i-o arăt. El era omul prin care puteam ajunge. Nu era un pierde-vară cum părea și cum credeau mulți. Un funcționar umil care ascundea o forță uriașă. L-am disprețuit când l-am auzit spunând cheflilor lui: omul ăsta va muri. De unde știi? Știu. Și omul a murit în trei zile. El punea pariuri, el se juca dar eu trebuia să-i spun lui că jocul lui este adevărat. El știa, nu era un profet mincinos. Dar el era providența. El punea pariu. Ceilalți râdeau la cârciuma lui Moiselini. Dar omul murea. Ei nu mai râdeau. Și atunci l-am urmat pe Antipa. M-am făcut omul lui pentru a face din el omul meu. Iată, mi-am zis, omul care știe să dezlege viitorul. Nu e o întâmplare și el este fără îndoială cel care își cunoaște sau va ajunge să-și cunoască propriul lui viitor. Dar ce vede el? El vede moartea, are puterea să vadă când va muri semenul lui. Dar atunci are în el și puterea de a afla când va muri el însuși. Are puterea asta sau eu trebuie să-l fac să și-o descopere, să-l oblig s-o descopere. Dar atunci el era însuși bătrânul Su Cio, ghicitorul în ramuri. Și dacă era el înseamnă că oglinda se află la el. Aflasem în sfârșit calea. Nimic nu mă mai putea opri. Eram puternic în credința mea. Eu îl aflasem pe Su Cio. Am știut atunci de ce numele lui Antipa nu-mi plăcuse și mi se păruse nepotrivit: fiindcă adevăratul lui nume era Su Cio. El mă va duce la oglindă și ea îmi va da libertatea să folosesc puterea care se află în mine, pe care o simt și căreia îi lipsește un impuls. Fiindcă adevărata putere a oglinzii este în mine, ea este doar reflexul. Minciuna în slujba adevărului. Aici trebuie să ajung. Antipa să-și prezică propria moarte și asta să se întâmple. Și atunci oglinda va veni singură la mine.”⁴³²

Dezamăgit de lipsa de seriozitate cu care Antipa își arată puterea, sau de inconstanța pariurilor (cel de-a șasea moarte prevestită, cea a lui Zota, nefiind măcar prevăzută), Anghel îl ucide pe Antipa, dorind în același timp să i se transmită puterea magică a oglinzii pe care o crede că o posedă Antipa: „Credința mea este nestrămutată. Pedeapsa am împlinit-o, acum trebuie să mai aștept. Nu mă grăbesc, sunt într-un loc unde timpul nu are nici o

⁴³² George Bălăiță, op. cit., p. 252

putere. Trebuie să spun că cercetările mele mă duseseră de fapt mai departe decât ajunsese Vang Du sau chiar Su Cio. Numai eu știu cum și voi păstra asta pentru mine. Șapte era hotărâtor. El îmi dezvăluia dacă într-adevăr Antipa era Su Cio și dacă oglinda lui era chiar oglinda străveche. Erau șase. Trebuiau să fie șapte. Dar dacă al șaptelea era chiar el, am știut-o atunci când el, în felul lui batjocoritor și vesel a spus-o: să facem rost și de al șaptelea. A spus. El era al șaptelea! Dar oare fusese mai de mult prorocită sau era iarăși o bătaie de joc? Nu există putere fără credință. Și dacă Antipa nu credea în lucrul lui înseamnă că eu mă înșelasem și el nu avea adevărata oglindă ci numai un fleac cumpărat de o cucoană într-o călătorie. Dacă preotul fusese într-adevăr al șaselea și nu era o întâmplare și el era al șaptelea, dacă el își prevăzuse propria lui moarte, atunci eu puteam împlini voia sorții. [...] Lucrurile se leagă. El murea fiindcă nu avusese puterea să creadă. Și dacă eu îplineam soarta, era cu adevărat viu gândul meu: puterea adevărată era în mine, oglinda era doar impulsul. Un cerc care se închide, ea fără mine nu exista, eu nu-mi puteam folosi puterea fără ea și Antipa era mijlocitorul, trebuia oricum să moară, puterea lui și așa se termina la șapte și el era chiar șapte. Trebuia să știu. Nu mai puteam aștepta.”⁴³³

Puterea magică a oglinzii nu i se transferă lui Anghel, însă moartea lui Antipa împlinește chiar seria celor șapte prevestiri ale sale, din care cea proprie este făcută tot în glumă, aluziv.

Element fantastic este și simbolistica oglinzii din acest roman. Ea capătă semnificații multiple în trama simbolică a *Lumii în două zile*.

În plan real, există o oglindă ciudată în casa lui Antipa. Oglinda, așa cum aflăm din capitolul 15, este un dar din partea mătușii Melpomena (deloc întâmplător, numele muzei antice a tragediei) pentru soții Antipa, mutați în casă nouă. Când este adusă oglinda, Antipa are bănuiala hazlie și bizară că mătușa se află chiar în mijlocul camerei, fapt pe care apoi îl și verifică uimit, făcând măsurătorile; ne aflăm în plin fantastic: „Mătușa Melpomena stătea în mijlocul încăperii. Ea este centrul unei sfere, se gândise Antipa. Ea plutea la distanță egală de cele opt colțuri ale odăii.”⁴³⁴

⁴³³ George Bălăiță, op. cit., p. 430

⁴³⁴ Idem, p. 81

O altă interpretare se referă la structura duală a oglinzii corespunzând dublei naturi a lui Antipa, respectiv celor două părți simetrice ale romanului la nivel narativ/ de construcție. Nu întâmplător, după moartea lui Antipa, dispare și oglinda, fapt care poate fi pus în legătură cu tradiția românească, potrivit căreia, la moartea unui om se acoperă toate oglinzile din casă. În diferitele credințe religioase ale lumii, „oglindea, ca suprafață care reflectă, stă la baza unui simbolism extrem de bogat în ordinea cunoașterii”⁴³⁵ sau: „...oglindea, în tradiția niponă, este pusă în relație cu revelarea adevărului, ca și cu puritatea. [...] Oglinzile magice, dacă sub forma lor divinatorie sunt doar instrumentul degenerat al revelării cuvântului lui Dumnezeu, au totuși o uimitoare eficacitate în diferitele forme de șamanism [...]. Adevărul revelat de oglindă poate fi, evident, de ordin superior: evocând oglinda magică a dinastiei Xin, Nichiren o compară cu oglinda Dharmei budiste, care arată *cauza faptelor trecute*.”⁴³⁶

În religia creștină, „Ea este și simbolul Intellectului divin, ce reflectă manifestarea, creând-o după chipul său. Revelarea Identității și a Deosebirii în oglindă stă la originea *căderii* luciferice.”⁴³⁷

Mai spectaculoasă este semnificația oglinzii în alte culturi: „Folosirea oglinzii magice corespunde uneia dintre cele mai vechi forme de divinație. [...] Folosirea oglinzii este inversul necromanției, simpla evocare a morților, deoarece oglinda face să apară oameni care încă nu există sau care execută o acțiune pe care o vor săvârși abia mai târziu”⁴³⁸, această ultimă simbolistică fiind cea mai potrivită puterii tenebroase pe care o are Antipa, mascată sub gluma perpetuă.

Materialul din care este făcută oglinda primită în dar de soții Antipa este bronzul, având, la rândul său, o semnificație direct legată de natura lui Antipa: „Aliaj de diferite metale, în special cositor și argint cu cupru, a apărut în mod simbolic din reuniunea contrariilor, aceste metale fiind asociate, primele două cu luna și cu apa, celălalt cu soarele și cu focul. De

⁴³⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol.2, editura Artemis, București, 1994, p. 369

⁴³⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol.2, editura Artemis, București, 1994, p. 370

⁴³⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. 2, p. 370

⁴³⁸ Idem, p. 370

aici, ambivalența și caracterul puternic conflictual al celor două aspecte ale simbolismului său.”⁴³⁹

La nivelul cuplului canin Argus-Eromanga (simetric celui uman Antipa-Felicia), oglinda este reprezentată de placa de plumb pe care cățelușa a zgâriat povestea despre poemul *Mondo Cane*. Plumbul, la rândul său, are o simbolistică extrem de subtilă în ordinea științelor oculte: „După Paracelsus, plumbul ar fi apa tuturor metalelor...Dacă alchimiștii ar cunoaște tot ce conține Saturn, ei ar renunța la orice altă materie pentru a lucra numai cu aceasta (PERD. 390). Ar fi materia Operei ajunse la negru; plumbul alb ar putea fi identificat cu mercurul ermetic. Ar simboliza materia, în măsura în care aceasta este impregnată de puteri spirituale, și posibilitatea transmutării proprietăților unui corp în cele ale unui altul, precum și proprietățile generale ale materiei în calități ale spiritului”⁴⁴⁰

La alt nivel, oglinda, ca structură de reflectare a unei imagini din realitate, trimite la însăși esența oricărui produs literar; prin urmare, oglinda din casa lui Antipa simbolizează însăși ficțiunea.

Opusul acestei oglinzi este reproducerea după tabloul lui Janssens („Femeie citind”), care induce calm și echilibru: „Liniștea care te cuprinde încet și face ca în obrazul tău să scânteieze semnul armoniei și nepăsării este oare reversul ciudatei frenezii care în fața oglinzii de bronz din cealaltă odaie făcea să-ți urce în oase o teroare secretă, o scârbă [...]”⁴⁴¹

Nu întâmplător, cele două obiecte, tabloul și oglinda, se află în odăi diferite, așa cum și în destinul său, Antipa trăiește două existențe paralele, în două orașe în care oamenii și întâmplările nu se intersectează, iar atunci când acest lucru se întâmplă (venirea neașteptată a inginerului Druică, colegul lui Antipa, în casa acestuia, în data de 21 decembrie, dar mai ales întâlnirea lui Antipa cu Silvia Racliș), este semnul că irumperea lumii din *infernal*ia, zăgăzuită cu măiestrie până în acest punct, va produce ruptura fantastică.

Chiar dacă oglinda dispare ca obiect după moartea lui Antipa, puterea lui de prevestire a morții încă mai dăinuie. După exact șapte ani,

⁴³⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. 1, p. 211

⁴⁴⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. 3, p. 112

⁴⁴¹ George Bălăiță, op. cit., p. 91

judecătorul Viziru va încerca să afle misterul morții lui Antipa, întâlnindu-l în vise simbolice, în care i se reamintește în repetate rânduri de *contractul* făcut. După ce va fi împlinit acest contract (*pactul cu diavolul*), tot în vis, Viziru va ști de la Antipa că misiunea lui s-a încheiat și va muri după trei zile, pentru ca peste alt timp, un alt *anchetator* să continue.

Este chiar pactul demonului cu scriitorul, acela de a țese „un colos de cuvinte, ceva ca Sfinxul sau ca Golem”, adică tot universul în arta sa.

10. Ștefan Agopian. Fantasticul dizolvării epice

Considerat mai întâi inclasificabil și revendicat apoi de diverse mișcări literare, Ștefan Agopian a reușit mereu să ocolească terminologiile și să atragă noi, uneori neașteptate, posibilități de lectură. Scriitorul pare să eludeze convențiile epocii în care a debutat ca romancier. Ficțiunile create de el nu s-au înscris în nici unul dintre manifestele literare ale deceniului nouă al secolului XX: „Cărțile lui Agopian reprezintă o victorie a imaginației creatoare și veriga lipsă a evoluției prozei noastre dominate, vreme de un secol și jumătate, de redare și memorie, o proză rareori aflată în zona ficțiunii și care e săracă în produse ale fanteziei pure. Romanele sale constituie un punct extrem al procesului de emancipare treptată a prozei românești, nu numai față de dogmatismul realismului socialist al anilor '50, ci și față de rigorile realismului canonic în general.”⁴⁴²

Deși au întâmpinat dificultăți de situare tipologică a prozei lui Ștefan Agopian, datorită aspectului ei politropic, cei mai mulți critici au remarcat fantasticul ca trăsătură constantă a romanelor sale. Astfel, *Tobit* este considerat „roman eroic, comic, parodic, mai mult poetic decât satiric.”⁴⁴³ Același critic adaugă: „Aspectul romanului este unul parodic și fantezist.”⁴⁴⁴ În *Manualul întâmplărilor*, „arta descrierii și parabola se află la limita cea mai

⁴⁴² Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 348

⁴⁴³ Nicolae Manolescu, în *România literară*, nr. 34, an 1983

⁴⁴⁴ Idem

de sus”⁴⁴⁵, iar *Sara* este „roman istoric, dar și comic, ludic și parodic, narațiune fantastică și onirică, tablou colorat de epocă, parabolă filosofică, poem în proză, fantasmagorie romantică, scenerie barocă și așa mai departe.”⁴⁴⁶

În sens contrar, Mircea Cărtărescu, animat de ideea integrării prozei lui Agopian în poetica generației '80 („lup singuratic al generației '80”⁴⁴⁷), expune rețetarul postmodern (de fapt, metatextual) din *Manualul întâmplărilor*, ajungând la concluzia că romanul nu s-ar încadra în fantastic: „Aici nu e vorba despre fantastic sau feeric. Simțul miracolului lipsește. Lucrurile sunt, pur și simplu cum sunt, într-una din lumile posibile. Nu este vorba, de asemenea, despre un adevărat onirism, ci despre re-construcția nostalgică a unui univers cultural: cel al manierismului și barocului european de acum câteva secole, ce-i drept, prin ciudatul intermediu al unui limbaj (și el restaurat cu atenție) pseudosadovenian.”⁴⁴⁸ Concluzia că romanul nu ar aparține fantasticului este ea însăși ambiguă în explicație: „îngerii și cacodemoni, păsăroiul Ulise și dulăul Mago, pandidascalii și stimfalidele se amestecă firesc printre personajele «realiste». Ne aflăm iarăși în «a treia lume», în spațiul ambiguității, al indecidabilului.”⁴⁴⁹ Ceea ce-l desparte, într-un fel, pe Agopian de ficțiunea postmodernistă este neverosimilul, acest instrument de revelare a fabulosului. Dacă pentru postmoderniști el este o modalitate a personajului cu ajutorul căreia navigarea prin infernul postindustrial devine posibilă, ba chiar agreabilă, pentru Agopian neverosimilul este o componentă esențială a normalizării scriiturii prin proiectarea ei în trecut.

Scriitorul a reușit astfel să facă o breșă în stilul previzibil, sufocat de un realism dur, explicit, al timpului. Într-o perioadă în care simplitatea, mimetismul și tentația concretului virau spre mesajele sociale apăsătoare, Agopian instiga la evadări în neobișnuit. Pasiunea pentru trimiteri biografice fictive, existența în romane a unor „cărți” închipuite, ironia intertextuală, multiplele niveluri de lectură îl apropie de Borges, rafinamentul

⁴⁴⁵ Radu G. Țeposu, în *Flacăra*, nr. 32, an 1984

⁴⁴⁶ N. Manolescu, *România literară*, nr. 20, an 1987

⁴⁴⁷ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, editura I Humanitas, București, 1999, p. 436

⁴⁴⁸ M. Cărtărescu, op. cit., p. 436

⁴⁴⁹ Idem, p. 436

stilistic îl plasează în categoria manieriştilor, în descendență mateină, iar paginile remarcabile prin plasticitate ne trimit cu gândul la coșmarurile din tablourile lui Hyeronimus Bosch și Breugel cel Bătrân sau la proiecțiile onirice ale lui Salvador Dali.

Prozatorul pornește întotdeauna de la realitatea concretă, apoi detur-nează intriga, secvențele narrative și finalul spre zona ambiguității. Specifică pentru autorul lui *Tobit* e plasarea scrierilor sale într-un trecut istoric. La început, el reușește să-i amăgească pe cititori prin oferirea unor date istorice ușor de verificat („Măcar istorie mi-a plăcut să învăț, mi-a făcut plăcere să reconstitui o lume inventată. Dar, spre surpriza multora, multe dintre personaje, cel puțin din *Sara* și din *Tobit*, sunt personaje reale. Par atât de ciudate, încât criticii nu și-au dat seama că ele au existat cu adevărat” ⁴⁵⁰). Tocmai când narațiunea părea cumințită, aceștia își vor da seama c-au nimerit în mijlocul unei lumi care i-a împiedicat să tragă niște concluzii clare, predictibile: „Ștefan Agopian [...] a dat cale liberă fanteziei creatoare să ivească o irealitate consecventă și plauzibilă, deși insensibilă la orice tip de determinare realistă.” ⁴⁵¹ Pentru el istoria nu este o simplă adăugire, ca la unii din contemporanii săi, ci un fel de bază alchimică din care, prin completare cu elemente fantastice, se nasc universuri paralele unde absolut totul intră în sfera posibilului.

Cu toate că nu se ocupa de contemporaneitate, autorul a fost nevoit, asemenea altor colegi de-ai săi, să treacă printre furcile caudine ale cenzurii. Recursul la istorie și fantastic nu l-a salvat, el trezindu-se acuzat de imoralitate: „[...] romanele mele erau considerate istorice, și cenzorii erau foarte atenți la romanele cu subiect contemporan. Mai curând, am avut probleme după apariție, cu Europa Liberă, care se străduia să găsească sensuri anticomuniste în romanele mele. Am avut totuși o destul de mare bătaie de cap cu romanul *Sara*, care a avut nevoie și de un aviz de la Institutul de Istorie. A venit un ordin cum că tot ce este cu iz istoric să fie verificat dacă e pe linia Partidului. Am aflat numele istoricului care trebuia să-mi citească cartea și care a fost destul de drăguț să mă primească la o

⁴⁵⁰ Ștefan Agopian, interviu apărut în *Observatorul cultural*, nr. 310, an 2006

⁴⁵¹ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 349

discuție. Făcuse un referat, în care spunea că, din punct de vedere istoric, romanul nu are nici o problemă, dar că, din punct de vedere moral, are mari probleme. M-am uitat în ochii lui și l-am întrebat: –«Domnule, sunteți căsătorit?» –«Da», mi-a răspuns. –«Și vă futeți nevasta?», l-am întrebat. S-a înroșit și a răspuns afirmativ. –«Păi, vedeți», i-am spus, «eu de ce n-aș avea voie să am o scenă de sex într-o carte?» Până la urmă a cedat și a tăiat din referat pasajul cu imoralitatea cărții. Nu mai știu numele lui. Era un tip tânăr, specialist în istorie contemporană. Mi-a zis: «Domnu' Agopian, nu știu nimic despre Sibiu, 1692.» –«Dar văd că vă pricepeți la morală.» Mi-a spus: «Am o indicație clară să dau și un verdict asupra moralei cărții.» Zic: «Dumneata vrei să-mi distrugi cartea.» –«Păi, ce să fac?» –«Șterge, nu te bagă nimeni la apă.»⁴⁵²

Universurile ficționale din opera lui Ștefan Agopian prezintă mai multe elemente care justifică încadrarea într-un fel de realism magic românesc, exemplificat prin ieșirile în maniera lui Mircea Eliade din timp, spectacolul oniric, asumarea irealității, dimensiunea picturală sau impresia de pânză flamandă. Romanele sale amestecă reveria, irealul, fragilitatea, morbidul, grotescul, bizarul și umorul. Încep de oriunde și merg spre nicăieri.

Tache de catifea, apărut în 1981, face figură aparte în proza românească a vremii, preocupată de marile „teme” ale contemporaneității, deoarece se axează pe irealitate, ludic și gratuitate artistică. „Pare scrisă oriunde altundeva numai în sumbra și schizoida Românie ceaușistă nu.”⁴⁵³

Pretextul este cel al romanului istoric. Cartea narează fantastica, trista și strania poveste a unei candidе, dar fотodată nesăbuite familii boierești din Oltenia primei jumătăți a secolului al XIX-lea. Nu este însă o Oltenie obișnuită, ci un tărâm unde obiectele plutesc, unde îngeri curioși și demoni simpatici se amestecă printre vite și oameni, iar timpul stagnează, clipele scurgându-se cu încetinitorul, o Oltenie fabuloasă și cvasimitică, provincie care va reapărea și în *Tobit*. „Epicul e simulat, ca la Mateiu Caragiale [...], substanța romanului trebuind căutată într-o bogată materialitate, intens colorată în forme baroce aglomerate, încărcate.”⁴⁵⁴

⁴⁵² Ștefan Agopian, interviu în *Observatorul cultural*, nr. 185, an 2008

⁴⁵³ Eugen Negrici, *Prefață* la Ștefan Agopian, *Tache de catifea*, editura Polirom, București, 2004, p. 6

⁴⁵⁴ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 1357

Încă din prima pagină cititorul este avertizat că toate personajele sunt deja moarte în ficțiune, înainte de a muri propriu-zis. Tema Autorului este introdusă de la începutul narațiunii, o narațiune la persoana întâi, în care Autorul devine el însuși Personaj al propriei ficțiuni. Din capul locului, mărturisirea naratorului că nu mai aparține lumii celor vii introduce o undă de fantastic, fantastic care va ocupa un spațiu din ce în ce mai larg ulterior: „Acum, când citești cuvintele acestea, cuvinte spuse de fapt pentru o femeie, dar potrivit-se la fel de bine și pentru mine, sunt mort. Mort și îngropat, și uitat de multă vreme, de atunci, de când, într-o zi oarecare din vara anului 1848, Mamona cel Tânăr mă va omori. [...] O să râdeți, dar eu sunt de fapt Autorul, eu, Tache Vlădescu, născut în anul 1800 și mort peste patruzeci și opt de ani.”⁴⁵⁵ Aceste fapte enunțate atât de abrupt sunt reluate apoi, cu o lentoare nesfârșită, într-un enorm vis livresc. Practic ni se induce să nu mai fim curioși în legătură cu ce urmează fiindcă așteptările noastre privind desfășurarea epică sunt spulberate de o detaliere tragicomică a evenimentelor viitoare. Cunoaștem deja data exactă a morții lui Tache de catifea, îi știm și ucigașul și arborele genealogic, știm în amănunt intențiile și efectele, întoarse deja pe toate părțile de Tache însuși. Astfel, nu ne rămîne să facem decât un singur lucru: să ne scufundăm în reveria nesfârșită a unei lumi unde lucrurile uită să se întâmple. Tot restul narațiunii e anticipat printr-un discurs epic repetitiv, structurat pe mai multe alternative temporale, cu înclinație adesea spre macabru și grotesc, dar și spre descrierea unei suprarealități, deopotrivă interioare și exterioare. „Viitorul a fost deja parcurs, trecutul va fi proiectat în scene vii și făcut relativ impredictibil, iar prezentul este în *Tache de catifea* o funcție a actualizării, mai puțin o iluzie realistă. Capitolele romanului sunt într-adevăr secvențe ale unei istorii integratoare, numai că distribuția lor nu e serial-cronologică, urmărind și marcând cauzalitatea. Ștefan Agopian le amestecă bine, ca pe un pachet de cărți de joc, împărțindu-le apoi cititorilor, cu «explicații» în avans și în abundență care derutează și mai mult.”⁴⁵⁶ Cum va fi volumul o spune subtil protagonistul însuși. O femeie îi aduce o carte

⁴⁵⁵ Ștefan Agopian, *Tache de catifea*, editura Polirom, București, 2004, p.23

⁴⁵⁶ Daniel Cristea-Enache, *Întâmplări de mâine*, în *Ziarul de duminică*, 7 oct. 2011

și îi spune s-o înghită: „Și înghițind cartea aceea, dulce simții pe limbă, dar mai apoi fiere se făcu dulcele acela îmbietor.”⁴⁵⁷ Un sentiment puternic de fatalitate străbate construcția narativă. Lucrurile se petrec sub privirea sacerdotală a unui imens ochi ceresc: „Deasupra noastră stă cineva și se uită la noi cu un ochi ca o gaură în cer, da’ noi, când ne uităm înspre el, nu vedem niciodată ce ar trebui să vedem”⁴⁵⁸, iar eroii știu că îi așteaptă un destin de natură pur livrescă: „Noi suntem Cartea, suntem băgați într-o carte scrisă de cineva. Vezi ce simplu e?”⁴⁵⁹

Dacă partea întâi păstrează, la suprafață, aparențele unui *bildungsroman*, cu întâmplări din vremea ciumei și cu imaginea halucinantă a capului tatălui eroului înfipt într-un par, în partea a doua, intitulată *Luxuria*, alunecările în fabulos sunt din ce în ce mai frecvente: „Descripția dă drumul, pe ușa din dos, unor scurte secvențe narative fantastice, unor halucinații de-o clipă, unor scene și întâmplări în care evoluează dezinvolt, în cel mai firesc mod cu putință, lighioane din bestiariul medieval, himere, întruchipări ludice, baroce sau suprarealiste, dar și dospeli hiperbolice agopiene care lărgesc simțitor și populează tărâmul «irealismului» românesc încă sărac.”⁴⁶⁰

Mama lui Tache, o femeie care îl tratează pe fiul ei mai mult cu indiferență și dispreț, retrasă la Mălura, socotește că a venit timpul să se mărite iar. „Mălura, moșia lui Tache ocupată succesiv de tot felul de stăpânitori (cu atât mai temperamentalii cu cât sunt mai vremelnici), este o Valahie în mic, siluită alternativ ori concomitent de turci, ruși, austrieci. Și, nu în ultimul rând, de către domnitorii ei.”⁴⁶¹ Sosirea succesivă a peșitorilor îi dă prilejul lui Tache să-i cunoască pe cei alături de care va forma un trio imbatabil, tragic și comic deopotrivă: boier Lăpai și Piticul. În vreme ce Lăpai e un încurcă-lume lung și deșirat, un „cruciat sceptic”, cum îl numește Paul Georgescu⁴⁶², fratele său Piticul, care poartă mereu o armură

⁴⁵⁷ Ștefan Agopian, op. cit., p.41

⁴⁵⁸ Idem, p. 101

⁴⁵⁹ Idem, p. 102

⁴⁶⁰ Eugen Negrici, *Prefață la Ștefan Agopian, Tache de catifea*, editura Polirom, București, 2004, p.11

⁴⁶¹ Daniel Cristea-Enache, *Întâmplări de mâine*, în *Ziarul de duminică*, 7 oct. 2011

⁴⁶² Paul Georgescu, *Întâlnire cu Clio*, în *România literară*, sept. 1981

caraghioasă, este o figură mai complexă. Piticul se erijează în conducătorul grupului, vorbește mult, pune la cale strategii complicate și este un misogin convins – „femeia, spuse Piticul, [...] este sexul greu de supus, slab, nestatornic, moale, infam, mârșav,[...] rece, rău famat, gol la minte, perfid, leneș, puturos, murdar, ciuntit, mutilat” ⁴⁶³, etc., etc., etc. - care îl învață pe Lăpai că „trei lucruri sunt ce nu se mai satură. Da’ patru ce nu zic: [...] *Infernus et os vulvae et terra quae non satiatur aqua; ignis vero nunquam dicit: sufficit.*” ⁴⁶⁴ Personajul, mare cititor din clasici, se relevă treptat și drept un inventator al unor mașinării mirobolante. Astfel Piticul a conceput un aparat de un comic absurd, un halucinant ceas solar pus în mișcare de zece țigani: „un sistem complicat de lănturile ardea spatele țiganilor când încercau să se îndrepte de șale.” ⁴⁶⁵ Tot el construiește șapte tuburi, vrând să facă din ele o lunetă. Tuburile miaună, iar din ele iese „un diavol mic și zburliț,[...] cu un rânjel fericit și alb-strălucitor pe față” ⁴⁶⁶, pe care Tache ar vrea să-l lege cu o sfoară și să-l facă zmeu. Luneta, o dată terminată, devine un simbol al romanului însuși, Piticul „făcând-o, a pus în ea și ceea ce era de văzut, pentru ca totul să fie rotund și perfect.” ⁴⁶⁷ Mama lui Tache îl refuză pe boier Lăpai, alegându-și-l ca soț pe Mamona cel Bătrân, care sosește însoțit de fiul său, Mamona cel Tânăr. Acesta din urmă este un fel de geamăn demonic al lui Tache, contraponderea sa diavolească, cei doi comportându-se ca fața și reversul aceleiași medalii. Când la moșie își face apariția și „guvernorul” Louis André Gabriel Bombast Vaucher, toate piesele puzzle-lui sunt așezate, iar omorurile pot începe. Portretul lui Vaucher e savuros, urmuzian: „Părea[...] o plantă crescută în fața casei noastre, din cauza ploii și a frigului și a toamnei. Și în vârful plantei ăleia era ceva, un fruct rotund și mic, și din fruct creștea o privire, undeva în gol, și în el îți puteai închipui că sunt roțițe și arcuri care, învârtindu-se cine știe din ce motiv, [...] din învârtirea lor fără rost și mecanică, se nășteau frigul și umezeala și întunericul și neliniștea și speranța și frica și ura și așteptarea.” ⁴⁶⁸

⁴⁶³ Ștefan Agopian, op. cit., p. 134

⁴⁶⁴ Idem, p. 136

⁴⁶⁵ Idem, p. 116

⁴⁶⁶ Idem, p. 217

⁴⁶⁷ Idem, p. 221

⁴⁶⁸ Ștefan Agopian, op. cit., p. 151

Francezul împreună cu Mamona cel Tânăr pun la cale uciderea lui Mamona cel Bătrân, Vaucher urmărind și reușind să-i ia locul în patul mamei lui Tache. Ei îl închid într-o cameră zidită, sperând că-și va da duhul curând fără hrană și apă. Mamona cel Bătrân rezistă izolat luni de zile. Doar Tache, Lăpai și Piticul îl mai vizitează pe ascuns, printr-un tunel subteran. Datorită izolării, bătrânului „printre degetele picioarelor îi crescuseră fire plăpânde și clorotice de iarbă.” ⁴⁶⁹ De plictiseală Mamona face baloane din pasta cărților putrezite. Acestea se ridică și plutesc prin aer aidoma unor sfere: „Și, mângâind sfera aceea, ea începu să se învârtască, și repede, alte sfere mai mici se desprinseseră de la sol și începură să se miște în jurul ei, satelite. Mișcându-se prin roiul acela de planete și sori și sateliți, ba chiar împingându-le când îl incomodau de-adevăratelea, boier Lăpai păși spre mijlocul odăii.” ⁴⁷⁰ Din Mamona cel Bătrân curg bobite de mercur care se umflă și se transformă într-un „șarpe subțiratic și neliniștit, încercând să zboare atras de sferele acelor cărți satelite. Și deodată se înalță din mijlocul camerei, ca un soare strălucitor și rece și inform, și toate sferele cărților se aranjează în jurul lui după mărime.” ⁴⁷¹ După ce bătrânul este ucis, seria crimelor din familie continuă. Mamona cel Tânăr îl omoară și pe Vaucher, devenit tatăl vitreg al lui Tache, iar apoi vine rândul mamei eroului. O dată lichidată și aceasta, Tache de catifea și prietenii săi știu că ei sunt următorii pe listă.

Protagonistul, Lăpai și Piticul se conduc după deviza *grăbește-te încet*. În jurul lor continuumul temporal se distorsionează. Timpul dintre căderea unei cești scăpate din mână și momentul când atinge podeaua durează o eternitate. Durata se oprește în loc, sau pur și simplu nu există. „Această încetinire a curgerii timpului, exact atunci când aceasta ar fi trebuit să fie rapidă, e și sursa celor mai multe efecte umoristice ale acestei cărți subtile.” ⁴⁷² De când este ridicat un picior în aer și până este coborât poate trece o săptămână. Chiar și diavolii sunt contaminați de această lene universală. Ei lăncezesc în loc să-și ducă la bun sfârșit misiunile infernale: „Prin iarba de

⁴⁶⁹ Idem, p. 180

⁴⁷⁰ Idem, p. 172

⁴⁷¹ Ștefan Agopian, op. cit., p. 174

⁴⁷² Eugen Negrici, *Prefață* la Ștefan Agopian, *Tache de catifea*, editura Polirom, București, 2004, p.10

sub nuci dormeau doi diavoli ucigași, horcâind alene și pașnic. Lângă ei, părăsite pe o pânză albă, erau resturile unui prânz, ceea ce se mai putea vedea, o carafă răsturnată și goală acum, oase descărnate și albe așezate într-o piramidă pitică, o bucată de pâine neagră cu urmele mușcăturilor pe ea și pe pâine un sturz de iarnă, înfoindu-se și ciugulind lacom și neliniștit. Câteva muște târzii îi bâzâiau pe cei doi și chiar una mai proastă se așeză pe figura de ceară a îngerului care atârna de o frânghie, și cu limba scoasă, de o cracă subțiratică a unuia din pomi.”⁴⁷³ E o scenă scoasă parcă din Rabelais. Agopian vrea să spună că așteptînd, totul pare insignifiant pe lângă zilele cît anotimpurile, pe lângă personajele care plutesc sau care încep o frază acum și o termină peste un veac. Când totuși se întâmplă ceva, un lucru cît de mărunț, cum ar fi o bătaie în ușă sau trezirea din somn, el se amână, sau se întâmplă de mai multe ori. Plecați spre București să i se alăture lui Tudor Vladimirescu, cei trei prieteni amintesc de cuplurile picarești, în peregrinările lor de la un han la altul, în care stau cu lunile, dar dominant e sentimentul paralizant al inacțiunii, al unei stări contemplative, de febrilă așteptare, deoarece ei știu că fie de merg, fie de stau, drumul rămâne același, nu are rost să se grăbească: „a fost o călătorie mai lungă decât ne-am fi închipuit că o să fie, tot stînd și vorbind și chiar mergînd.”⁴⁷⁴ Bineînțeles că vor ajunge în Capitală după uciderea lui Tudor.

„În finalul romanului, melancolicul Tache de catifea, îndreptînd pistolul spre unul dintre răufăcători, «încet și neconținut începu să apese pe trăgaci». O carte excepțională se rotunjește și se încheie - fiindcă istoria însăși s-a încheiat deja - înainte ca glonțul să pornească pe țevă.”⁴⁷⁵

Apărut în 1984, *Manualul întâmplărilor* este un roman în miniatură, structurat într-o succesiune de șase povestiri: *Moartea pentru patrie, Cumpătarea, Arta războiului, Poveștile Geografului, Crăciun cu Miloradovici și Lazaret*. „Extrem de rafinate în descriere, de o concizie a relatării aproape neverosimilă, povestirile din *Manualul întâmplărilor* sunt îmbibate de estetism ca un burete de apă, însă unul întors în registru

⁴⁷³ Ștefan Agopian, op. cit., p.183

⁴⁷⁴ Ștefan Agopian, op. cit., p.248

⁴⁷⁵ Daniel Cristea-Enache, *Întâmplări de mâine*, în *Ziarul de duminică*, 7 oct. 2011

parodic ori grotesc, din care se și naște viziunea parabolică.”⁴⁷⁶ Liantul unificator al acestui discurs epic discontinuu este dat de cele două personaje centrale: Marin Ioan (zis Ioan Geograful), dascăl la școala de la Colția și Armeanul Zadic (stranie asemănare de nume cu Zadig al lui Voltaire), care, aflăm din *Cumpătarea*, își încercase norocul în vreo 125 de meserii, iar acum ar vrea să se înroleze în oastea lui vodă Ipsilanti, ca să-i bată pe turci, „că o fi și asta ceva”. Eroii se mișcă într-un spațiu sumar: șanțul unui oraș despre care nu aflăm mai nimic (posibil Bucureștiul), un han, un lazaret, între primăvara lui 1807 și iarna lui 1808, cu rememorări ale unor evenimente petrecute la începutul secolului. Trebuie spus totuși că evenimentele istorice rămân cu totul exterioare discursului fantasmagoric. Precizarea temporală atât de exactă de la început (ne aflăm în 17 aprilie 1807) devine rapid absurdă în contextul a ceea ce va urma.

Încă de la prima lectură, se remarcă faptul că micul roman amintește de autori și proze scrise în epoci, stiluri și spații culturale foarte diferite între ele, precum *Istoria ieroglifică* (Dimitrie Cantemir), *Alice's Adventures in Wonderland* (Lewis Carroll), *Maestrul și Margareta* (Mihail Bulgakov), stilul digresiv al lui Lawrence Sterne din *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, *Biblia*, *Psaltirea lui Dosoftei*, scrierile filosofice și esoterice și chiar *Iliada* și *Odiseea*.

Dacă luăm ca reper regulile pe care Todorov le consideră obligatorii pentru literatura fantastică (*ezitarea cititorului între explicația naturală și supranaturală*, respectiv *ezitarea personajelor între cele două tipuri de explicații*), observăm că ele se aplică în *Manualul întâmplărilor*: cititorul ezită să dea o explicație „întâmplărilor” care îi au ca protagoniști pe Armeanul Zadic și Ioan Geograful (cuplu picaresc, așa cum întâlnim și în celelalte romane). Cititorul se poate întreba dacă acestea sunt *adevărate/reale* în sensul convenției ficționale, ori sunt doar o proiecție a „sufletelor” celor doi, care așteaptă în Purgatoriu să treacă la starea angelică/demonică. Trebuie menționat că, spre deosebire de celelalte romane (de exemplu *Tache de catifea*), în *Manual*...autorul nu își face simțită prezența

⁴⁷⁶ Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, editura Cartea Românească, București, 2006, p.220

(personajele nu se prezintă ca un produs la vedere al imaginației autorului, prin urmare ceea ce N. Manolescu numește *epicul fals* nu se aplică întru totul în acest caz. Acest fapt reprezintă premiza „ezitării” cititorului între două explicații posibile: fie este real asediul hanului, la care Ioan Geograful și Armeanul Zadic participă împreună cu păsăroiul Ulise (întâmplarea în sine încalcă regulile clasice ale „verosimilității”), fie este doar una dintre numeroasele povești ale Geografului, ajuns nu într-un lazaret, ci într-un stadiu al trecerii în moarte, preangelic, un purgatoriu.

Regula ezitării personajelor se aplică, la rândul său, deoarece nici protagoniștii nu își dau seama decât la sfârșit că ei nu mai sunt „vii” și că s-au transformat în îngeri: „Bre, să știi că suntem morți dacă ni se întâmplă toate astea și nu știm”, spune Armeanul Zadic în finalul romanului.

Se pot identifica în *Manualul întâmplărilor* și câteva dintre *temele fantastice* enunțate de Todorov: *levitația, ființele supranaturale*, (dulăul Magog, Păsăroiul Ulise, Cacodemonul lui Cantemir, unterofițerul Malfeior, diavolul Clausevici, Stîmfalidele - unele fiind, chiar prin numele lor, creații livrești). Apare, mai ales, *tema ruperii limitelor dintre subiect și obiect*, valabilă și pentru celelalte romane. Pretutindeni în proza lui Agopian se observă o schimbare de substanță de la subiect (actant, personaj) la obiect și invers, deoarece ființele însuflețite se comportă ca niște obiecte („...spuse trupul lui Ioan decapitat de întuneric...”), dar mai ales fenomenele și obiectele se însuflețesc, căpătând paradoxale caracteristici ale unor ființe vii („prunii își scutură rodul, *vrură* aceasta”; „...Constelația Căsiopăia care tocmai se ivise *nepăsătoare* pe cer”; „Și totul se făcu *aidoma* și *trist* și *nețărnut*”).

Aceste situații se încadrează și în regula stabilită de Marino, referitoare la *suprapunerea sub toate formele și pe toate planurile posibile* (subiect/obiect, perceput//imaginat, spirit/materie, viu/inert, mai puțin normal/anormal).⁴⁷⁷

Cu toate acestea, spre deosebire de *fantasticul „clasic”* (adică admis de sensibilitatea culturală a perioadelor literare precedente), în care întâmplările, în „anormalitatea”/neverosimilitatea lor, decurg conform unei logici

⁴⁷⁷ Cf. Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, editura Eminescu, București, 1973

oculte, având deci o semnificație ascunsă, întrucât universul fantastic este guvernat de o forță ocultă, cu un scop anume, în tipul de proză pe care îl propune Agopian situațiile neverosimile par să nu se mai supună nici măcar fanteziei autorului, lăsând impresia că ele proliferază de la sine, în toate direcțiile, fără control auctorial. De aici și abundența tipologiilor romanești oferite de critica literară (roman parabolic, oniric, baroc, poem în proză, roman metatextual etc.), sau abandonarea oricărei taxonomii: „Formula Agopian este inconfundabilă și (trebuie mărturisit acest lucru) greu analizabilă”⁴⁷⁸, mergând până la ideea că o posibilă soluție o constituie o situare diacronică, dar și una care să țină cont de *tipuri de producere*, translatând modelul oferit de Eugen Negrici în *Sistematica poeziei*.

Punctul de plecare al strategiei narative îl constituie călătoria: Ioan Geograful visează utopic să ajungă în țara plină de ceturi a Engliterei. Drumul se transformă însă într-un război la care participă, în buna tradiție a epopeilor și ființe fabuloase, cum ar fi câinii moloși, din corpul cărora, o dată uciși, ies stimfalidele, mici zâne pasionate de călătorii. Războiul e doar o imitație în stil parodic a luptelor medievale sau mitologice. În aceeași măsură, călătoria eroilor este transcendentă și contingentă, deoarece întâlnesc în hoinărelile lor atât îngerul (cu care pălăvrăgesc în *Arta războiului*), cât și demonul întrupat în Clausevici (*Crăciun cu Miloradovici*).

Manualul întâmplărilor este, în fond, un insectar de efecte miraculoase, de înfățișări stranii ale realului, prezentate drept cele mai firești lucruri. Ceea ce le dă farmec este aparenta rigoare, cadrul geometric în care se desfășoară. Astfel dulăul Magog este autorul, în tinerețe, al unei lucrări cu titlul *Continetia*; Păsăroiul: Ulise ține prizonieră într-un borcan o stimfalidă. Aceasta deschide un ochi, de îndată și pe celălalt, „pereche la primul, apoi într-o doară se făcu toată numai un ochi, ca un felinar în noapte, luminându-le fețele obosite și murdare și țepoase și liniștite”; într-un zid se deschide o ureche mare și curioasă, în care urinează, à la Rabelais, personajele; în *Lazaret* Geograful plutește angelic prin cameră „ca o pasăre lenevoasă și tristă”. Narațiunea curge fluent, în ciuda faptului că asimilează, în proporții egale, elemente livrești și fantastice.

⁴⁷⁸ Dan C. Mihăilescu, în *România literară*, nr.24, an 1986

Romanul rămâne până la final la jumătatea drumului dintre realismul magic, altoit cu pure mlădițe balcanice, și manierismul devenit trăsătură dominantă a prozei agopiene.

În ultimul deceniu, cel mai arid, al epocii comuniste, Ștefan Agopian publică *Tobit* (1983) și *Sara* (1987), un diptic românesc profund original în care îmbinarea nivelelor discursului și alternanța vocilor narrative amintesc de postmodernism, deși prin lumile paralele, iluzorii, descrise, autorul se apropie mai degrabă de modernism, unde lumile multiple ale discursului se integrează într-o concepție unificată. Cadrul rămâne, ca și în cărțile anterioare, acela al romanului istoric.

Evenimentele din *Tobit*, posterioare celor din *Sara*, se petrec în anii 1718-1719, într-o Oltenie aflată sub ocupație austriacă. Cititorul care speră la o reconstituire literară a unei epoci bine determinate va fi rapid dezamăgit, deoarece „nimeni nu mai poate distinge realitatea de închipuire, regimul oniric de cel real, atitudinile grave de cele comice, lirismul de ironie, maxima seriozitate de maxima bășcălie, întâmplarea de necesitate, istoria de ficțiune, romanul de metaroman, tonul dramatic de tonul burlesc.”⁴⁷⁹

Autorul este interesat în special de polifonie, de artificiile narrative, legate de tulburarea secvenței temporale („timpul, mergerea lui înainte și înapoi, se făcea în anul acela[...] altfel. Poate fi comparat cu bucla unei sfori prost întinse”⁴⁸⁰), de focalizare și de vocea narativă. Descrierile sunt introduse întotdeauna sub o focalizare internă, decorurile tribulațiilor lui Tobit fiind privite mereu din perspectiva protagonistului. Această modalitate de a eluda descrierea directă e concordantă cu ambiguizarea narativă practică în întreg textul, Agopian evitând precizările privitoare la identitatea naratorului ori a personajelor. Romanul se desfășoară de la un cap la altul sub semnul obsesiei eroilor că sunt manipulați de cineva de sus, că se află într-o carte. Semnalul îl dă chiar tatăl lui Tobit, „care credea că trăim într-o carte oricum scrisă de altcineva decât cel care o citește.”⁴⁸¹ Acesta citește, cum altfel, chiar *Cartea lui Tobit* și-și dorește ca fiul său să

⁴⁷⁹ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 357

⁴⁸⁰ Ștefan Agopian, *Opere II*, editura Polirom, București, 2009, p. 227

⁴⁸¹ Ștefan Agopian, op. cit., p. 237

urmeze întocmai textul biblic: „Pentru prima oară se remarcă în text apariția unui scenariu mitic definitiv pentru scriitor.”⁴⁸² Despre aceste lucruri scrie și Nicolae Manolescu, pentru care romanul e un exemplu de dublă manipulare: „*Tobit* conține elemente evidente de metaroman. Există două tipuri de manipulare în *Tobit*. Cea dintâi se află în planul subiectiv (al diegezei) și se referă la lipsa de sens a acțiunilor întreprinse de protagoniști.[...] A doua manipulare este de ordin literar și trebuie căutată în planul «povestirii». Tatăl lui Tobit a murit convins că existența i se află scrisă în Carte. În Biblie, adică. Tobit, la rândul lui, știe că trăiește într-o poveste pe care o scrie el însuși.”⁴⁸³ Știind că sunt creațiile altcuiva, protagoniștii nu fac nici un efort vizibil de a-și aranja existența după propria voință, ci unul evident de a o comunica prin intermediul limbajului: „Dacă e adevărat că suntem într-o carte, așa cum se aude, și nu văd de ce n-am fi, nu trebuie să ne pese prea mult de tot ce o să se întâmple.”⁴⁸⁴ Destinul lor e deja trasat. Interesul pentru motivația psihologică a faptelor sociale scade, caracterul devine un joc de iluzii, iar lumea din jur un mod de confruntare a rafinamentului unui gest cu cauza care i-a dat naștere. Nu este atunci de mirare că, în mijlocul unei scene tensionate, privind niște cadavre, un personaj exclamă: „Ăștia par morți, noi părem vii. Pot crede că ne aflăm încă într-o carte bună.”⁴⁸⁵

Deoarece viitorul îi este deja trasat, Tobit pleacă de acasă acompaniat de îngerul Rafail, „scrofulos și olog”⁴⁸⁶, să repete ce a citit tatăl său în *Carte*. Scriitorul anticipează unele evenimente ce vor avea loc în *Sara*. Astfel Rafail spune „că vom face afaceri, vom câștiga bani din asta și apoi vom peți fecioara căreia i-au murit soții, iubita diavolului, Sara”⁴⁸⁷, sau: „în timp ce dormea, spuse, a visat-o și el pe Sara, carnea ei albă și rece ca o

⁴⁸² Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 356

⁴⁸³ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, pp. 1358-1359

⁴⁸⁴ Ștefan Agopian, op. cit., p. 297

⁴⁸⁵ Idem, p. 445

⁴⁸⁶ Idem, p. 240

⁴⁸⁷ Ștefan Agopian, op. cit., pp. 242-243

zăpadă luând forma unui pat îmbietor.”⁴⁸⁸ Tobit își pierde un ochi în urma unei confruntări cu soldații austrieci, apoi se împrietenește cu chirurgul bețivan Heiler, cel care „de multă vreme trăiește într-o lume de sticle pline și goale.”⁴⁸⁹ Împreună formează un cuplu picaresc amintind perechea Ioan Geograful - Armeanul Zadic din *Manualul întâmplărilor* sau trioul Tache – Lăpai – Piticul din *Tache de catifea*. „Tobit este târât de istorie, iar spiritul lui mult mai întreprinzător și energic nu-l ajută câtuși de puțin să preia o inițiativă reală: este manipulat de forțe obscure, împins spre fapte al căror sens îi scapă finalmente lui însuși. Protagonistul romanului rămâne un antierou, în pofida firii lui predispuse la acțiune și staturii lui de uriaș, asemenea cavalerilor medievali.”⁴⁹⁰ Eroul este un amestec de reprezentări și derivații tipologice iar comportamentul său fatalist poate stârni perplexitate. După maltratarea lui de austrieci intră repede în grațiile ocupanților Olteniei, convinge că e un amestec de bizarerie comportamentală și fidelitate mediocră (de subliniat episodul în care dă o petrecere stranie la Craiova, cu un dascăl citindu-le la nesfârșit invitațiilor înfometați dialogul lui Platon *Apărarea lui Socrate*, în vreme ce patru oameni așezați în colțurile camerei repetă disperant, în cor, cuvintele „Dar să-l ascultăm acum pe Socrate!”⁴⁹¹), ajunge baron-colonel, face rost de o miniarmată de mercenari, pleacă să-și recapete moșia familiei, ocupată nu prea se știe de cine, se plictisește, încetinește voit acțiunea dar pare pentru alții un perfect om de acțiune în serviciul stăpânirii, se răzgândește, apoi o ia din nou de la capăt, îndeplinește totul ca la carte după care ține să-și deruteze supușii, țărani considerându-l un boier nebun. „Tobit este o jucărie de hârtie purtată de vântul capricios al aceleiași Istории care, la rândul ei, e antrenată în jocul plictisit și indiferent la consecințe, al unui obscur și atotputernic amator de acte gratuite.”⁴⁹² În preajma lui Tobit mișună figuri scoase parcă din gravurile epocii, oameni care întruchipează în maniere diferite câteva

⁴⁸⁸ Idem, p. 264

⁴⁸⁹ Idem, p. 266

⁴⁹⁰ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 1358

⁴⁹¹ Ștefan Agopian, op. cit., p. 317

⁴⁹² Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 357

din trăsăturile personajului principal, exagerându-le pitoresc: fidelitatea ca de câine, îmbinată cu o cruzime gratuită, dar și cu un acut simț patern, ducând la izolare și autopedepsire (țiganul Baico Avan), fidelitatea prin automatism, de natură militară (Nicola și albanezii), viciul transformat în a doua natură (Heiler), calitățile de intrigant (cerșetorul Luca), nevoia fizică de acțiune în perfectă osmoză cu lungi momente de apatie (Stan cel Gros), servilismul din prostie, făcut însă cu bunătate (Alexandru), sadismul inconștient, demonic (Lemuel, Seol, Țoar) și nu în ultimul rând dublul angelic (Rafail).

Translatările din realitate în fantastic sau fabulos, deși mai puțin numeroase decât în cărțile anterioare, surprind prin forța de transfigurare a realului, prin prospețimea viziunii. Ninsoarea care începe brusc în interiorul unei camere a devenit deja o marcă înregistrată Agopian, putând fi întâlnită în marea majoritate a romanelor sale: „În casă începu deodată să ningă cu fulgi mari și leneși, numai că tatăl meu opri cu un gest ninsoarea care nu avea ce căuta acolo, printre noi.”⁴⁹³ Ea este, dacă vreți, echivalentul ploii din Macondo. Mult mai sugestive sunt scenele în care Tobit acționează în afara oricărei logici a normalului. Când un țăntar i se așază pe frunte „Tobit se concentrează și sângele se scurge din țăntar înapoi în trupul lui, ești un câine, spuse țăntarul, mi-ai luat și sângele pe care l-am supt din cei patru lăncieri condamnați la moarte [...]. Tobit se concentrează iar și țăntarul fu supt cu totul în carnea lui, sunt un câine, așa-i, spuse.”⁴⁹⁴ Altă dată, aflat împreună cu Heiler pe malul unui râu, eroul „întinde mâna deasupra apei și din ea iese un câmp de forțe statice ca un tunel în aer și prin tunelul acela apa începe să se ridice spre mâna lui, o atinge. O rază de soare străbate micul cilindru de apă, în el se văd agitându-se firișoare de nisip, un pește cât o unghie plutește în mijlocul cilindrului, cu burta în sus.”⁴⁹⁵ Secvența amintește în chip izbitor de felul în care manipulau obiectele și foloseau *forța* personajele filmelor S.F. Încă o dată realul și imaginarul coexistă în același timp și spațiu, reliefându-se reciproc, ca în momentul în care îngerul Rafail, cu „aripile ca niște zmeie mari [...] scormonea cu unghia în zid și

⁴⁹³ Ștefan Agopian, op. cit., p. 241

⁴⁹⁴ Idem, p. 244

⁴⁹⁵ Ștefan Agopian, op. cit., pp. 255-256

scotea var și mi-l dădea să-l beau amestecat cu apă.”⁴⁹⁶ Văzând că tratamentul nu are efect, Rafail vine cu o soluție pur marqueziană: îl pune pe Tobit să lingă peretele, în vreme ce el îi va citi dintr-o carte.

„Totul se joacă pe pământ și în propria închipuire, lumea de apoi fiind o formă a visului, o ficțiune trăită prin experiența esoterică. Fantezia e regimul autoritar al acestei proze.”⁴⁹⁷

Tobit rămâne un roman despre viziunea utopică a unui bărbat incapabil să se ridice deasupra condiției sale de personaj, deoarece toți protagoniștii cărții sunt conștienți, în manieră postmodernă, că ei nu sunt defel construiți din carne și oase, ci imaginați de un creator.

Acțiunea din *Sara* (1987) se petrece în 1703, la Sibiu, și acoperă vara, toamna și iarna anului respectiv. Nu avem de-a face cu o desfășurare narativă liniară. Ștefan Agopian se ferește de soluțiile epice obișnuite și de acele mecanisme care, o dată instalate în scrierea unui roman, îl fac să urmeze numai anumite trasee dinainte cunoscute. Prin urmare, pentru a anula funcția predictivă a lecturii, el o atribuie pe aceasta chiar personajelor care, toate, își cunosc viitorul: „- În curând, spuse Elisabeta, în oraș va sosi un personaj nou, venit dintr-o altă carte. – Știu, spuse Spurck, îl vom aștepta.”⁴⁹⁸ Cititorul nu are ce ghici după acumularea faptelor expuse, conform algoritmului unui roman tradițional. Căci totul este deja știut, anticipat și marcat în detaliu de către umanitatea diversă din *Sara*. Revelațiile furnizate de un autor omniscient sunt inutile. Narațiunea nu mai înfățișează, ea se scrie, se reflectă pe sine și se iubește pe sine, într-un act de narcisism livresc. „Personajele, relațiile dintre ele ființează pentru a putea oferi pretextul și componentele unor tablouri de o plasticitate uluitoare.”⁴⁹⁹

În Sibiul începutului de secol XVIII au loc diverse conflicte politice pornind de la interesele fiecărui personaj în parte. Aici există tensiuni între sași și celelalte naționalități, românii, maghiarii. E o nobilime iubitoare de

⁴⁹⁶ Idem, p. 355

⁴⁹⁷ Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, editura Cartea Românească, București, 2006, p.222

⁴⁹⁸ Ștefan Agopian, *Sara*, editura Eminescu, București, 1987, p. 70

⁴⁹⁹ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 363

viață, care se scaldă în bani, în mâncare, bere și în mici întâmplări politice, financiare, pasionale sau perverse. Cu toate acestea „adevăratele rațiuni ale conflictelor rămân în planul secund: fie sunt omise intenționat, fie sunt doar lăsate să transpară prin vălul înșelător de aparențe aruncat peste evenimente și oameni.”⁵⁰⁰ În mijlocul ghemului de intrigi din Sibiu poposește Tobit, ca să încaseze o datorie pe care doctorul Israel Hübner o avea față de tatăl său. Tobit se va alege până la urmă cu Sara. Din galeria de personaje memorabile ale romanului se mai desprind, în afară de cele menționate anterior, baronul Casimir Spurck, gemenele Clara și Gertruda Barberini, îngerul Rafail, „scos parcă din poveștile lui Creangă sau din Marquez”⁵⁰¹, ratsherren-ul Gross, precum și copilul Simon Talaba. Undeva în fundal, niciodată prezentate direct, se petrec crime, trădări, mici răsturnări de situație, întâlniri brutale.

Paginile sunt pline de intervenții auctoriale directe. Naratorul își manevrează eroii după bunul plac. Un exemplu perfect este Spurck, un bărbat obsedat de Sara, posesor al unui tablou ce o înfățișează pe fată goală, tablou pe care îl admiră, așezat pe scaun, dezbrăcat, în fiecare zi. Despre baron ni se spune mai întâi că era un cocoșat, fiul unui negustor de mirodenii, ce și-a cumpărat titlul și care trăia tăind lingourile de aur din posesie. După ce firul acesta narativ este dezvoltat, în pasajul următor vocea auctorială se face simțită, dezmințind această fabulație autonomă, în stilul lui Jose Saramago și răsturnând situația: „Glumim!: Baronul Spurck e ultimul baron dintr-un șir lung de baroni, înnobilați încă de pe vremea lui Mathias și [...]nu are nici o legătură cu piperul sau cu vreo altă mirodenie”⁵⁰² și nu e cocoșat, ci poartă, uneori, o cocoașă falsă. Sau: „Tobit, cel din ziua sfântului Gallus, sâmbătă, 13 octombrie [de remarcat că multe din episoadele cărții se petrec în zilele de 13 ale diferitelor luni] adică și cel de acum, din ziua de 31 august 1982, când ne gândim la el.”⁵⁰³ Alteori același narator declară că știe mai puțin decât eroii săi : „De undeva, din păienjenis, Tobit spuse: Nu știm ce a spus.”⁵⁰⁴

⁵⁰⁰ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 1359

⁵⁰¹ Eugen Negrici, op. cit., p. 360

⁵⁰² Ștefan Agopian, *Sara*, editura Eminescu, București, 1987, p.8

⁵⁰³ Ștefan Agopian, op. cit., p. 27

⁵⁰⁴ Idem, p. 20

Un punct de plecare biblic acoperă un strat fantastic care învelește un strat oniric, în care se înfășoară pelicula transparentă a întâlnirilor și dialogurilor dintre personaje. Prin toate aceste straturi, uneori distanțate și devenite vizibile, însă de cele mai multe ori suprapuse, *Sara* își multiplică substanța narativă. Densității acesteia i se opune o mișcare în sens contrar: dematerializarea realului ficțional, intruziunea directă a fantasticului și înscrierea unor personaje centrale (*Sara*, copilul *Simon Talaba*) în categoria eroilor fabuloși.

„Ocupația de căpetenie e statul”⁵⁰⁵, la care am putea adăuga privitul și mâncatul. Consilierul Gross, baronul Spurck, Elisabeta Harteneck, Clara Barberini și alte personaje simt o voluptate deosebită din a sta pe un scaun, dezbrăcați și a privi în gol sau în oglindă, fără să facă nimic, lăsând timpul să se scurgă lent pe lângă ei și chiar *prin* ei: „se scula la ora șase dimineața, se dezbrăca în pielea goală și [...] se ducea într-o cameră în care singura mobilă era un scaun fără spătar și se așeza pe scaun. [...] Până la ora nouă, adică timp de trei ore, privea zidul din fața lui, părăsit de orice gând sau, dacă vreți, părăsit de viață și așteptând”⁵⁰⁶; „se apropie liniștită de o măsuță vopsită în roșu [...]. Ne-o putem închipui complet goală dacă nu ținem cont de vâlul [...] verzui, care îi acoperă umerii [...]. O oglindă mică, cu ramă de argint aurit și încrustată cu rubine este undeva în dreapta ei. [...] Chipul ei se reflectă în oglindă, dar nu văzu asta, continuă să privească în fața ei, și fără să aștepte ceva”⁵⁰⁷; „Elisabeta Harteneck [...] stă așezată într-un fotoliu și pare că privește în gol și așteaptă”⁵⁰⁸; „așezat în partea cealaltă a mesei, doctorul Hübner privea în gol, blajin și nemișcat, doar o ușoară palpitatie a pieptului te putea face să crezi că el respiră.”⁵⁰⁹ „Ca într-un atelier unde se inițiază viitorii artiști, scenele se reiau cu aproape aceleași persoane la fel poziționate, dar la ore diferite, pentru ca lumina să cadă altfel.”⁵¹⁰ Ștefan Agopian construiește cu minuțiozitate mici scene domes-

⁵⁰⁵ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației PRO, București, 2003, p. 363

⁵⁰⁶ Ștefan Agopian, op. cit., p. 48

⁵⁰⁷ Idem, p. 25

⁵⁰⁸ Idem, p. 69

⁵⁰⁹ Idem, p. 77

⁵¹⁰ Eugen Negrici, op. cit., p. 364

tice, un fel de tablouri de interior flamande, cu naturi aproape moarte și oameni abulici, așteptând indolenți să se întâmple ceea ce ei știu deja că va urma. Aproape în fiecare pagină verbul *a privi* se repetă de câteva ori. Înainte de a auzi vocea personajului, de a-i înțelege gesturile, de a pătrunde în intimitatea gândurilor sale, avem privirea. Ochiul este cel care stabilește contactul esențial cu universul și regula aceasta se aplică întocmai și ficțiunii. El știe totul: cum va evolua personajul, ce destin îl așteaptă. Ochiul este instrumentul autorității auctoriale. Am putea spune că fantasticul provine din specularea *unghiului de vedere*. Nenumăratele secvențe ce descriu cu acribie îngurgitarea mâncărilor și a băuturilor au ceva involuntar animalic. Gurile se umplu de salivă la vederea hranei aburinde sau a fructelor proaspete, fire subțiri se preling pe bărbii după consum, o șuviță de grăsime pornește din orificiul bucal și se arată lumii înconjurătoare, ca un semn concret al realului. Berea bună și băută în cantități impresionante e acompaniată de râgâieli ce par normale în această lume, iar o bucată de carne de porc lasă chiar și pe bărbia translucidei Sara o șuviță de banală grăsime: „Aceste episoade sunt prea numeroase ca să nu aibă nici o semnificație. Apare destul de limpede la un moment dat că autorul descrie – cu o voluptate din care nu lipsește greața – o lume lipsită de transcendență, plină de poftă, abulică, anxioasă și chiar puțințel morbidă, care stă sub semnul materialității, al cărnii, al stomacului.”⁵¹¹ Se ajunge până acolo încât cele mai obișnuite ocupații domestice capătă o aură infernală. Agopian „simte enorm și vede monstruos”.

Episoadele dedicate savurării solidelor sau lichidelor devin, subit, înfricoșătoare, prin percepțiile amplificate ale personajelor, introducând uneori cititorul, pe nesimțite, în supraréal. Ioan Sachs de Harteneck, comite al națiunii, doctor în teologie și jude regal al orașului Sibiu, vede, cu încetinitorul, cum pielea unei vișine plesnește, scoțând la iveală carnea însângerată a fructului: „câteva scame albe se zbătură prin aer ca niște cili și orbecăind prin lumină și umbră, le văzu și o greață nespusă îl cuprinse, galbenul și frica legii în care nu mai credea de mult.”⁵¹² Când consilierul

⁵¹¹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, editura Paralela 45, București, 2008, p. 1360

⁵¹² Ștefan Agopian, op. cit., p. 38

Gross își mănâncă terciul „un firisor de salivă începu să i se scurgă din colțul gurii, părea că un păianjen minuscul se joacă, bălăbănindu-se, prin aerul din apropierea consilierului. [...] Limba lui albicioasă și subțire se agită cu un plescăit prin aer. Firul de salivă se lungi și mai mult, apoi, adunându-se brusc într-o picătură limpede, poposi pe reverul hainei.” ⁵¹³ Spurck are obiceiuri grețoase: „baronul se scărpină în fund și între coapse. Își mirosi plictisit degetele: porunci să se aducă un hârdău și apă.” ⁵¹⁴ Peste apa din ciubărul unde se spală micul Simon Talaba plutesc clăbuci și jeg, iar „jegul poate fi asemuit cu niște pete de mucegai, clăbucii sunt albi și din când în când pocnesc, împrôșcând cu stropi fini dușumeaua.” ⁵¹⁵ Avem de-a face la Agopian cu un fel de senzualitate bolnavă a descrierilor, care alunecă imperceptibil spre ireal: „Ochii consilierului secretară un venin apos și prea puțin ucigător care se răspândi prin cameră. Aerul se făcu galben și răcoarea unui beci închipuit și mucegăios le mângâie pielea.” ⁵¹⁶

Faptul că scriitorul nu folosește la întâmplare aceste amănunte și că ele nu sunt simple detalii lipsite de substanță reiese perfect din compararea scenelor de la începutul și sfârșitul romanului, în care doctorul Hübner e gazda unor vizitatori aparținând mărimilor orașului. În primele pagini musafirii sunt Ioan Sachs de Harteneck și primarul Weber. Prânzul servit este rafinat și grațios ca un menuet. Felurile de mâncare și băuturile apar și dispar gradat, cu moderație, iar stomacurile pline ale comesenilor ceremonioși sunt calmate, cu îndemânare de magician, prin alcooluri bine plasate. Vizita a doua, din finalul cărții, este exact inversul celeilalte. Acum totul e monstruos, absurd, grotesc. La Hübner vin învingătorii din sângeroasa luptă politică, Koork Grell și Eberhard Kinder. Suntem la 13 zile de când Harteneck a murit. Berea, adusă de o servitoare „grăsană [...], leneșă și murdară” ⁵¹⁷, curge dintr-un butoi pe covorul din cabinetul doctorului, făcând o băltoacă în dreptul pupitrului. După ce distruge cu picioarele astrolabul lui Hübner, Kinder închină cana cu bere „pentru

⁵¹³ Idem, p. 42

⁵¹⁴ Ștefan Agopian, op. cit., p. 173

⁵¹⁵ Idem, p. 99

⁵¹⁶ Idem, p. 58

⁵¹⁷ Idem, pp. 199-200

moartea ăstora!”⁵¹⁸, proferează injurii acompaniate de amenințări la adresa tuturor și se îmbată rapid. Dubiosul Grell, icnind, varsă tot ce băuse, după care, luând cana de jos, din băltoaca de bere, o umple din nou și închină la rândul său, spunând: „Tot ce a fost a fost o minciună! Nu cred în viitor fiindcă el va fi la fel. Îmi dau seama că nu mai cred în nimic.”⁵¹⁹ Și, zbie-rând, răstoarnă scârbos berea pe covor: „Iată burta mea!”⁵²⁰ În spatele grobianismului scenei există câteva trimiteri, mai mult sau mai puțin voalate, la realitățile epocii și la modul cum comuniștii au pus mâna pe putere și cum s-au folosit de ea. Astfel când Hübner se arată neîncrezător în putința celor doi de a schimba lumea, Kinder urlă: „Am înhățat-o [lumea] și o vom face așa cum vrem noi.”⁵²¹ Tot el privind astrolabul pe care îl sfârâmasese spune profetic: „Iată cum o să arate cerul și lumea voastră. Și în acest cer și în această lume o să trăiți.”⁵²²

Insistența scriitorului în a prezenta orașul și oamenii într-o manieră cât mai precisă nu are ca scop oferirea vreunei credibilități sau consistențe realiste, ci servește ca fundal stratului fantastic al romanului. „Agopian se află, în fond, mai tot timpul în interregn, acolo unde fantasticul se îngână cu realul. [...] e fantastic cu naturalețe, [...] inventând mereu, fără vreo intenție sesizabilă, combinații năstrușnice în chiar clipa în care scrie.”⁵²³ Fiecare lucru și fiecare sentiment au aromă, densitate sau culoare într-o lume halucinantă în care visul și magia acoperă ca o ceață deasă realitatea. Existențele sunt legate între ele prin fire nevăzute, înnodate ici și colo. Oamenii pot să zboare, timpul este reversibil, limitele dintre real și fantastic sunt invizibile.

Trecerea de la concretul istoric la pasajele onirice și la obiectivarea gratuită a fanteziei se face firesc, fără ostentație. Episoadele supranaturale decurg normal, demonstrând apartenența scriitorului la realismul magic. Astfel bătrânul consilier Gross se privește într-o oglindă care îl arată mai

⁵¹⁸ Idem, p. 202

⁵¹⁹ Ștefan Agopian, op. cit., p. 204

⁵²⁰ Idem, p. 204

⁵²¹ Idem, p. 200

⁵²² Idem, p. 201

⁵²³ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 360

tânăr, iar un demon, „doritor de discuții savante” ⁵²⁴, apare lângă el și îl fardează! Tobit are viziunea apocaliptică a sinuciderii lui Spurck, din creierul căruia, „ca o burtă încăpătoare” ⁵²⁵, iese o progenitură umedă ce își sărută tatăl: „Un fir de salivă ca un fir de păianjen s-a întins prin aer atunci când, dezlipindu-se de tatăl lui, a început să se depărteze și să crească.” ⁵²⁶ Gross își pierde viața grotesc: în timp ce din el fâșnesc șuvoaie de terci amestecat cu sânge, consilierul se privește curios în oglindă, apoi își leagă singur bărbia, așa cum se procedează cu morții, vrea să-și strige sluga, dar nu mai poate din cauza gurii legate, se uită obsesiv în oglindă „și acum arăta bine, ca un adevărat mort de trei zile.” ⁵²⁷ Liniștit, se întinde pe pat, închide ochii și așteaptă sfârșitul. Spurck, dezbrăcat de haine, se suie pe un scaun, își pune lațul la gât să se omoare și privește tabloul de pe perete, din care Sara, „surâzând, goală și cu ochii goi [...] spuse: - Ești bine venit, Spurck!” ⁵²⁸

Sara pornește, în fond, de la *Cartea lui Tobit*, o scriere biblică apocrifă în care Tobias, fiul lui Tobit, este trimis de tatăl său să recupereze o sumă de bani pe care Tobit o depozitase cu ceva vreme înainte în Media. Ajutat de îngerul Rafail el o ia în căsătorie pe Sara, fata lui Raguel și a Ednei, aflată sub influența demonului senzualității Asmodeu. Cu excepția faptului că Tobias poartă în roman numele tatălui său, restul personajelor apar întocmai la Agopian. Cu toate acestea autorul „ne va ține tot timpul în acea stare de indecizie binecunoscută cititorului de literatură fantastică și nu va cădea, ispitit de demonul îngăduitor al literaturii mediocre, în eroarea de a adopta spre ilustrare datele unui mit sau ale unei mari povești.” ⁵²⁹ Tipic literaturii fantastice unele lucruri, și nu puține, vor rămâne neclarificate.

Pentru Simon Talaba, băiatul în vârstă de nouă ani, crescut de văduva Koch și dat apoi în grija doctorului Israel Hübner, întâlnirea cu Sara constituie o perioadă de inițiere. Există indicii în roman care pot duce la ipoteza că toate evenimentele cărții sunt doar un vis al minții lui Simon. Elisabeta îi spune lui Gross : „Ochii unui copil ne privesc din somn, el

⁵²⁴ Ștefan Agopian, op. cit., p. 41

⁵²⁵ Idem, p. 66

⁵²⁶ Idem, p. 67

⁵²⁷ Idem, p. 180

⁵²⁸ Idem, p. 191

⁵²⁹ Eugen Negrici, op. cit., p. 362

doarme și ne visează pe noi întocmai așa cum suntem.”⁵³⁰ De asemenea baronul Spurck îi mărturisește văduvei Koch: „tot ceea ce se întâmplă acum, se întâmplă în capul lui Simon. El își amintește despre noi și de aia noi respirăm și așteptăm.”⁵³¹ În plus lui Simon i se arată Sara, la trei zile după ce fata murise. Tot el e singurul, în afară de Tobit, care îl poate vedea pe îngerul Rafail. Simon Talaba „trăiește într-un vis perpetuu unde și visul e visat într-un vis.”⁵³² Băiatul învață ce este alchimia în laboratorul lui Hübner și își vede tatăl într-un vas pus pe foc în care „bolborosea un lichid rău mirositor.”⁵³³ Are viziuni ale viitorului, iar Sara îl atenționează să nu spună nimănui ceea ce vede, explicându-i că „lumea este ca o oglindă, iar eu te-am așezat pentru o vreme în fața ei.”⁵³⁴ Tânjind după un prieten, Simon se va apropia de Theopomp, motanul vorbitor al Sarei (legătura cu *Părerile despre viață ale motanului Murr* de E. T. A. Hoffmann este mai mult decât evidentă). Împreună cu motanul, Simon desenează un cerc magic, în care scrie cifre și litere dictate de Theopomp: „Nu prea acordam încredere acestor însemne, cifre și litere, **Sefirath** după cum le numea Theopomp. Cercul era împărțit încă de la început în trei spații «regiunea supremă a spațiilor și a revelației divine»: **coroana, rațiunea și concepția**, celelalte trei următoare, **iubirea, puterea și frumusețea** împărțeau din nou cercul, iar pentru a obține cele 10 **sefirath** apăreau ultimele patru potențe: **soliditatea, splendoarea, cauza primară și împărăția**. Toate acestea reprezentau **puntea dintre creator și creație**. Îl căutam pe cel care rățăcește din trup în trup: **ghilgul-ul**.”⁵³⁵ Construcția aceasta alchimică este importantă deoarece la sfârșitul romanului în cercul magic din care pâlăpăie limbi de foc și care pare un fel de poartă spre infern, pășește Sara, sau o proiecție a ei, dispărând pentru totdeauna. Simon Talaba ar putea fi, oarecum, legătura dintre Sara și Tobit, „progenitura” lor, nenăscută încă, dar totuși vie, asemenea rezultatului unui proces alchimic. Într-o superbă secvență

⁵³⁰ Ștefan Agopian, op. cit., p. 75

⁵³¹ Idem, p. 100

⁵³² Eugen Negrici, op. cit., p. 366

⁵³³ Ștefan Agopian, op. cit., p. 85

⁵³⁴ Idem, p. 86

⁵³⁵ Ștefan Agopian, op. cit., pp. 94-95

suprarealistă băiatul o vede pe Sara goală, „cu sânii sumețindu-se.”⁵³⁶ Se apleacă și îi privește pântecul, văzându-se pe sine în interior ca un homuncul : „Ea se făcu atunci uriașă și pântecul ei se făcu uriaș, acoperi lumea. Mă zbăteam înăuntrul ei și o apă caldută și foșnitoare ca o mângâiere mă învălui, adormitoare și lipsită de orice înțeles. Nu mai știam nimic, simțeam însă un lichid vâscos acoperindu-mă, înălțându-se spre buzele mele.”⁵³⁷ Când „misiunea” lui s-a încheiat, când Tobit a plecat, iar Sara nu mai este, Simon părăsește Sibiul întovărașit de adevăratul său tată, Ioan Talaba.

Sara e impresionantă atât prin prezență, cât și prin absență, atât prin existența reală, cât și prin pseudorealitățile în care plutește. Sara are chiar capacitatea de a călători în timp și de a alterna perioadele de viață cu cele de moarte, astfel încât cei din jurul său ajung să se întrebe dacă mai trăiește. Percepe realitatea în multe straturi și substraturi, uneori cu o cruzime care îi sporește și mai mult dragălașenia. Portretul fetei din primele pagini ale romanului „sugerează vitrificarea celulelor și descinderea acesteia din altă lume. [El] conține în nuce substanța cărții, precum și modul de naștere, prin ambiguitate stilistică și echivoc, a poeziei ei.”⁵³⁸ Agopian oferă numeroase indicii în legătură cu natura neumană, ca de construct sau de ființă reîncarnată a Sarei: „Are o ținută dreaptă, ușor rigidă, e totuși o oarecare moliciune abia ghicită în arcuirea gâtului și, și mai multă în privirea ei, din care parcă lipsește ceva. Ochii ei rotunzi și negri par lipsiți de ceva foarte important, par negri din lipsă de culoare, iar nu din cauza prea multor culori amestecate și care, în umbră sau poate în amurg, să ți se pară negri, ei fiind peste zi, în alte împrejurări și stări, de la catifelatul căprui amestecat cu galben și puțin verde, până la un căprui închis și umed, dar totuși cald, în ciuda umezelii. Irisul, în totalitatea lui, pare o deschizătură spre interiorul acestei femei, e ca și cum te-ai uita prin niște orificii de mărimea unui bănuț spre un hău noptatec și prin orificiile alea lumina este absorbită ca o apă, prăvălindu-se aproape, făcându-te să te înfiori și poate să te întrebi ce ar putea fi și altceva dincolo de acest vid luminos, în hău. Și totuși,

⁵³⁶ Idem, p. 98

⁵³⁷ Idem, p. 99

⁵³⁸ Eugen Negrici, op. cit., p. 365

moliciunea despre care am vorbit mai înainte nu te poate face să nu te gândești, și la asta contribuie în primul rând aspectul ca de ghips bine lustruit, mai bine spus de alabastru, acel ghips străbătut de firisoare transparente, al feței ei, să nu te gândești spun, la o oarecare mortificare a cărnii, dar mai ales a pielii fine, care acoperă carnea feței, o piele întinsă pînă la transparență, dar fără să lase impresia efortului, ceva foarte fin și foarte întins, aproape o stare naturală a transparentului organic, o vitrifi-care a celulei, dar mai ales a lichidului osmotic cuprins în ea, nici o pulsație, nimic care să sugereze vreo clipă efortul învierii unei structuri anorganice, dar știind, simțind asta, că sub toate aceste aparențe, sub ele nu se poate să nu se ascundă pulsația neliniștită a singelui și a adevăratei cărni și că aparențele nu fac decât să ascundă încă o dată ceea ce este cel mai important în noi: sufletul.”⁵³⁹ Puțin mai încolo scriitorul insistă, vorbind de „figura fără viață a Sarei”⁵⁴⁰ care se proiecta pe o față de masă „ca pe un ecran catafaltic”⁵⁴¹, în vreme ce ea îi declară lui Hübner: „Sunt invenția ta.”⁵⁴²

În interiorul romanului există o nuvelă, intitulată *Sara în grajd*, un amestec surprinzător de proză suprarrealistă și onirică, în care este descrisă viața eroinei pînă la vârsta de cinci ani. Fata s-a născut în 1675, fiind singura fiică din cei patru copii ai lui don Raguel de Malea și ai donei Edna. Încă de mică e suspectată de legături cu diavolul: „Cred că are pe dracu în ea!”⁵⁴³, spune chiar bunica ei. Are un comportament sălbatic, nesupunându-se regulilor casei, iar servitorii se tem de ea. Fiindcă se crede că e posedată, va fi biciuită. După ce casa părinților arde, Sara dispare, reapărând peste ani, alături de doctorul Israel Hübner în Sibiu. Lumea o consideră în continuare o natură demonică: Roza Laurentius o face pe fată „curvă și vrăjitoare”⁵⁴⁴ într-o discuție cu văduva Koch. Capacitățile supraumane ale Sarei ies la iveală în câteva episoade curat marquezienne. Ea poate să prevadă viitorul: „Voi avea un copil cu Tobit și tu vei lua copilul și îl vei crește. Îl vei boteza

⁵³⁹ Ștefan Agopian, op. cit., pp. 6-7

⁵⁴⁰ Idem, p. 33

⁵⁴¹ Idem, p. 33

⁵⁴² Idem, p. 33

⁵⁴³ Ștefan Agopian, op. cit., p. 114

⁵⁴⁴ Idem, p. 162

Ioan ca pe tatăl lui fiindcă va fi băiat” ⁵⁴⁵; plutește prin aer; e inițiată în experimentele alchimice ale tatălui ei adoptiv (sau, mai degrabă, ale creatorului ei); are o grădină secretă pe care o vizitează și Simon, grădină locuită de spiriduși zburători, al căror șef e un anume don Galceran de Torres; este posesoarea motanului leneș și cinic Theopomp, care la rândul său zboară și poartă conversații ca în Bulgakov cu baronul spânzurat Spurck: „Un motan, spuse Theopomp, chiar vorbitor fiind el, nu-și poate bate joc de un baron atârnat de o frânghie și cu limba fluturându-i prin aer.” ⁵⁴⁶

Singura ființă de care se îndrăgostește Sara este Tobit, lucru pe care îl știe dinainte de a-l cunoaște pe bărbat: „Tobit va veni în casa ta și eu mă voi îndrăgosti de el.” ⁵⁴⁷ Totul este scris, totul este știut. În iubire fata se arată la fel de nepământească ca și în viața de zi cu zi. După ce face dragoste cu Tobit într-un grajd, Sara transformă lumina în întuneric. Un țap (simbol al diavolului, poate acel Asmodeu din textul biblic) îi surprinde înlănțuită iar ea îi poruncește lui Tobit să-l omoare. Sângele animalului ucis ritualic se scurge peste ei ca o reprezentare hieratică a pierderii virginității. După aceasta îndrăgostiții pleacă împreună, plutind „între cer și pământ.” ⁵⁴⁸

Soarta fetei rămâne incertă. Agopian lasă intenționat finalul neclar. Unele personaje cred că nu a murit, iar altele, apropiate Sarei (Simon Talaba, Theopomp), știu că e moartă. În ultima ei apariție în carte ea intră în cercul magic desenat de Simon, topindu-se pentru totdeauna, așa cum ni se sugerează, în infernul din care Israel Hübner o readusese anterior la viață. Acest final, pe lângă rolul său de a scoate personajele din scenă întocmai ca într-o piesă de teatru, subliniază încă o dată fantasticul de o natură extrem de aparte care poartă amprenta romanelor lui Agopian.

⁵⁴⁵ Idem, p. 33

⁵⁴⁶ Idem, p. 173

⁵⁴⁷ Idem, p. 32

⁵⁴⁸ Ștefan Agopian, op. cit., p. 143

11. Mircea Cărtărescu. Nostalgia paradisului pierdut

Debutul lui Mircea Cărtărescu de la începutul deceniului 8 al secolului XX, mai întâi ca poet, este strâns legat de generația tinerilor scriitori care se afirmă în această perioadă, generație care se va constitui poate în modul cel mai coerent ca grupare literară, afiliată în plan artistic postmodernismului, pe care îl va susține pe teren românesc atât prin creația literară, cât și prin eforturile teoretice, de conceptualizare.

Demersul acestei generații literare, deși intens dezbătut în opinii pro și contra, a devenit de necontestat: „Cea mai mare izbândă a partizanilor lui a fost aceea de a legitima existența unui postmodernism autohton (în plin național-comunism!!!) și de a-l asocia numai inițiativelor artistice ale grupului (sic!). În disputele interminabile din jurul postmodernismului – termen controversat, insuficient conceptualizat (mai curând de neconceptualizat) – s-au lăsat atrași numeroși intelectuali din toate generațiile.”⁵⁴⁹

Alimentată, printre altele, și de mișcări de tip *underground* venite mai ales din aria culturală anglo-saxonă, apetența grupării optzeciștilor pentru postmodernism a fost întâmpinată cu o mare simpatie mai ales în rândul tinerilor, pentru noutatea pe care o aducea, dar și pentru implicita, dar incontestabila atitudine subversivă: „[generația] a profitat din plin de simpatia criticilor și de puterea uriașă a criticii în vremea regimului ceaușist; și-a creat un curent de opinie favorabil în mediul care transmite și perpetuează valori - cel al studenților și al tinerilor absolvenți; a lăsat să se înțeleagă faptul că reprezintă în chip excesiv noul, iar după ce postmodernismul a devenit un fel de temă obligatorie a intelectualității române obsedate de mondializare, că e chiar întruparea lui.”⁵⁵⁰

Instituțional, activitatea grupării a fost strâns legată mai întâi de validarea sa în cadrul Cenaclului de Luni.

⁵⁴⁹ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 406

⁵⁵⁰ Eugen Negrici, op. cit., p. 404

Prima ședință a **Cenacului de Luni** s-a ținut pe 3 martie 1977. El a luat ființă la inițiativa tinerilor din primul an al Facultății de Litere din București Călin Cristea și Ion Stratan. Lor li s-au adăugat ulterior Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter, Florin Iaru, Mariana Marin, Ion Mureșan, Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun sau Cristian Teodorescu. Până în toamna anului 1978 ședințele se țineau în serile de joi pentru ca mai apoi să se mute lunea, de unde și denumirea ulterioară de **Cenacul de Luni**. Îndrumătorul acestui cenaclu era cunoscutul critic Nicolae Manolescu.

În cadrul întâlnirilor participanții își manifestau refuzul împotriva modelului proletcultist, promovând triumful imaginației. Toate acestea au fost posibile datorită faptului că optzeciștii au fost beneficiarii scurtei epoci de relativ „dezgheț” din anii 1965-1971, dar și a faptului că atunci au apărut la noi traduceri importante din literatura occidentală. Nicolae Manolescu, afirmă noutatea și importanța pe care a adus-o adunarea tinerilor: „cenacul a fost un laborator important pentru experimentarea paradigmei postmoderne”⁵⁵¹

Deși desființat în cele din urmă în 1983 ca urmare a presiunilor politice, **Cenacul de Luni** a însemnat promovarea unui nou stil, a unor noi idei eliberate de tot ceea ce însemna dogmatism sau prelucrare după metode deja cunoscute și exploatate. Influențele europene rămăneau valabile, dar pe primul plan era pusă literatura americană de care tinerii scriitori erau foarte încântați, preluând diverse metode din teoriile postmoderniste.

Debutul ca prozator al lui Mircea Cărtărescu - după succesul înregistrat ca poet - s-a produs într-un volum colectiv, apreciat fără rețineri de Nicolae Manolescu: „Din cu totul altă tradiție vin prozele lui George Cușnarencu și Mircea Cărtărescu. Amândoi lucrează cu parabole sau cu simboluri discrete. *După-amiaza lui Proteus V.* și *Corabia Gladiatorilor* ale celui dintâi sunt scrise cu mână sigură a unui prozator foarte dotat. [...] *Păianjenii de pământ* a lui Mircea Cărtărescu urmează aproximativ același curs. Subtilitatea introducerii simbolului într-o narațiune realist-psihologică este principala însușire a nuvelei. Nota intelectuală este frapantă, ca și în poezia autorului, imprimând prozei o mare altitudine speculativă. Finalul

⁵⁵¹ Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Poezia*, editura Aula, Brașov, 2001, p. 12

nuvelei, relatând aparent o simplă întâmplare (brutală, dezgustătoare), o ridică apoi la privirea capabilă să-i integreze sensurile ascunse și să o transforme în parabola condiției unei umanități periclitată.”⁵⁵²

Apariția volumului de nuvele fantastice *Visul*, în ultimul an de dictatură comunistă din România, este o dovadă de maturitate artistică a lui Mircea Cărtărescu, prin care autorul își reunifică experiența poeziei cu cea a prozei: [*Visul*] „conține numeroase secvențe poematice, tot așa cum în cărțile de poezie te întâmpină adesea o descriptivitate delirantă și nu mai puțin o narativitate subtil-ironică.”⁵⁵³ În acest tip de descriptivitate delirantă se regăsește, de fapt, în mare măsură, nucleul fantastic al prozelor lui Mircea Cărtărescu. Ele reprezintă și acumularea unor experiențe livrești dintre cele mai diverse, de la scriitorii postmoderni care îi stau ca model, până la romanticii a căror moștenire neprețuită o recuperează artistic.

Nuvelele volumului *Visul* vor fi republicate ulterior și li se vor adăuga alte povestiri neincluse inițial: „Volumul *Visul*, apărut în 1989, cuprinde, sub titlul *Nostalgia*, un grupaj de trei povestiri excepționale: *Jocul*, *Gemenii* și *REM*. Într-un Epilog (inutil) se mai află un text SF de serie mare, intitulat *Organistul*.”⁵⁵⁴

În *Jocul* (retipărit ulterior cu titlul *Mendebilul*) un profesor anonim, fiind personaj central, dar și narator, încearcă să facă „anamneza” unui vis, fapt care îi provoacă redescoperirea unei perioade uitate din copilăria sa. În construcția textului se observă mai întâi crearea unui cadru realist. În plan simbolic, mișcarea este regresivă, de restabilire a originilor uitate ale personalității (*le mythe de l'éternel retour* de care vorbea Eliade, transpus în plan individual), încercare marcată de regăsirea celei mai vechi amintiri a personajului-narator, ea însăși ambiguă, misterioasă, cu reverberații fantastice, folosită pentru a pregăti intrarea propriu-zisă în fantastic a narațiunii: „Acolo am dat drumul clopoțelului în apă și, deși am tot pipăit cu mânuțele pe fundul băltoacei, care nu era mai adâncă de câțiva centimetri, nu am reușit să-l găsesc.”⁵⁵⁵

⁵⁵² Nicolae Manolescu, op. cit., pp. 314-315

⁵⁵³ Eugen Negrici, *România literară*, nr. 29, 20 iulie 1989

⁵⁵⁴ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 367

⁵⁵⁵ Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, editura Humanitas, București, 1999, p. 36

Fabricarea fantasticului presupune o dublă mișcare a organizării narative:

1. o mișcare centrifugă, așa cum întâlnim și la Ștefan Agopian, de ieșire din structurile narative consacrate, cu ajutorul „trucurilor” postmoderniste, inclusiv prin folosirea tehnicilor de *anti-mise en abîme*. Prin acest tip de mișcare centrifugă se dizolvă narațiunea ca verosimilitate

2. o mișcare centripetă, prin care autorul își atrage lectorul tocmai prin crearea unei țesături fantastice pe care se construiește fiecare proză.

Cele două tipuri de mișcări narative (centripetă vs. centrifugă) coexistă în același text. Incipitul nuvelei este marcat de o mișcare centripetă („Visez enorm, colorat în demență, am în vis senzații pe care nu le încerc niciodată în realitate”⁵⁵⁶), care joacă rolul de transpunere a cititorului în universul ficțional de tip fantastic-oniric, pentru ca imediat după aceea scriitorul să se insinueze în text, producând o mișcare narativă în sens invers, de tip centrifug, auto-deconstructivist, relativist (attribute ale tehnicilor postmoderne): „În plus, scriitorii uzează câteodată de contrafaceri, construiesc visul la calibrul cerut, care să reflecte și să ordoneze realitatea difuză a povestirii”⁵⁵⁷ și „Sunt, după cum știți, un prozator de ocazie. Nu scriu decât pentru voi, dragi prieteni, și pentru mine.”⁵⁵⁸

Sensul mai subtil al acestor alternări narative (de intrare/ieșire din ficțiune) este însă tocmai acela de accentuare a ficțiunii: „Deci nu încerc să fac o punere în abis, ci vreau doar să iau lucrurile de la început, pentru că sunt convins că, și în viață, și în ficțiune, începutul dă tonul.”⁵⁵⁹

Contrar tehnicilor consacrate de realizare a fantasticului, prin ruperi bruște ale ordinii firești, credibile, a întâmplărilor, în proza lui Cărtărescu intrarea în universul fantastic se face *au ralenti*, printr-o gradație punctată de mișcarea centrifugă și centripetă. Astfel, naratorul își asigură cititorul de veridicitatea și unicitatea celor povestite: „Nu mă gândesc să scriu o povestire, ci un soi de relatare, o mică și sinceră cronică a celei mai – de fapt singurei – ciudate perioade din viața mea.”⁵⁶⁰ Pentru a întări impresia de

⁵⁵⁶ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 33

⁵⁵⁷ Idem, p. 33

⁵⁵⁸ Idem, p. 33

⁵⁵⁹ Idem, pp. 33-34

⁵⁶⁰ Idem, p. 37

verosimilitate, autorul folosește chiar cuvântul *cronică*, deși imediat, în aceeași frază, insinuează suprafirescul și în același timp parodiază post-modern trucurile scriitoricești: „Iar eroul acestei cronici nu avea pe timpul când «se petrece acțiunea» decât vreo șapte ani, cred că merită să fie descris, pentru că sunt convins că a marcat pentru totdeauna, deși subteran, ca în cazul meu, destinul tuturor copiilor care se jucau pe atunci în spatele blocului meu de pe Ștefan cel Mare.”⁵⁶¹

De remarcat faptul că termenul „subteran” e o constantă ce poartă amprenta laturii imaginativ-intelectuale a autorului (de exemplu, *Visul chimeric-subteranele poeziei eminesciene*) și trădează, de fapt, dedubarea eului, personalitatea ascunsă, care transpare în fiecare proză a lui Mircea Cărtărescu: *Travesti, Gemenii, Jocul/Mendebilul, R.E.M.* Subterana devine principiul narativ prin care se creează fantasticul, fiind similară ideii de camuflare a sacrului în profan pe baza căreia sunt construite prozele fantastice ale lui Mircea Eliade.

Intrarea lentă în universul neobișnuit se produce, pe de o parte, prin aglomerarea detaliilor realiste, după cum a observat exegeza („Ca în toate prozele lui, și aici descripția e totul sau aproape totul. Este, în chip paradoxal, motorul mișcării narative, calea prin care fantasticul se naște de la sine, fără convulsii și grile deformatoare”⁵⁶² ; pe de altă parte, fantasticul se realizează prin redimensionarea vârstei copilăriei, astfel încât și întâmplările, și locurile capătă o aureolă de fabulos. Bucureștiul se dezvăluie ca un spațiu inițiativ pentru copilul din prozele lui Mircea Cărtărescu, tot așa cum „adevărații Arnoteni” au semnificație simbolică în *Craii de Curtea-Veche*: „Oborul vechi, adevărat, și în care mirosea întotdeauna a petrosin.”⁵⁶³

Fidel tehnicii amânării, autorul se autoironizează: „orice compunere trebuie să aibă o introducere (în care se arată timpul, locul și personajele acțiunii), un cuprins și o încheiere”⁵⁶⁴, ori uzează de trimiterile livrești sau păstrează discursul în zona intermediar-naivă a faptelor pur copilărești.

⁵⁶¹ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 37

⁵⁶² Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 373

⁵⁶³ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 38

⁵⁶⁴ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 40

După cum se poate remarca și în proza lui Ștefan Agopian, la Mircea Cărtărescu există o componentă esențială a tehnicii fantasticului: poeticitatea („termocentralele cu imensele coșuri din care ieșeau fire câlțoase de aburi” ⁵⁶⁵). Prin poeticitate, mai vechea demonstrație a lui Tzvetan Todorov devine insuficientă, întrucât nu mai există granițe între poetic și fantastic.

Spre deosebire însă de Ștefan Agopian, la care asistăm la o dizolvare a înseși narațiunii printr-o modificare substanțială de tempo, Mircea Cărtărescu rămâne fidel într-o măsură mai mare schemei fantastice consacrate. Astfel, apariția personajului-catalizator, Mendebilul, este marcată ca atare, acesta fiind învăluit de o aură de mister („Îi explica tot soiul de lucruri ajutându-se prin desene făcute pe asfalt cu o cretă adusă de acasă și prin niște gesturi pe care, acum, le-aș numi parcă rituale.” ⁵⁶⁶ Mendebilul reprezintă străinul, marginalul, *celălalt*, elementul exterior care perturbă realitatea banală a blocului din Ștefan cel Mare.

Faptele senzaționale nu întârzie să se producă, fragilul băiat dovedind o forță extraordinară, dar nu fizică, iar ritualul inițierii are loc nu dinspre grupul barbar de copii spre străin, ci invers, prin fascinația pe care straniul personaj o exercită asupra copiilor.

Inițierea presupune, mai întâi, trecerea unor probe dificile: copilul escaladează, în văzul tuturor, coșul fabricii de pâine („Parcă sfidându-și spectatorii, Mendebilul, șovăitor, se ridică în picioare. Rămase drept, subțire ca un cui, la acea înălțime amețitoare” ⁵⁶⁷). Următoarea treaptă este cea a revelării altei lumi decât cea concretă, și anume aceea creată prin narațiune sau ficțiune, astfel fiind inserat mitul Șeherezadei, întâlnit și în alte nuvele ale lui Mircea Cărtărescu. Copilul de nici șapte ani le povestește legende de Mesei Rotunde, Tristan și Isolda, sau parabole complicate despre facerea și esența universului. Mitul christic este dezvoltat nu întâmplător, deoarece Mendebilul stabilește „legi” pe care ucenicii ajung să le respecte cu sfințenie. Nu întâmplător el este și autorul unui decalog care parodiază subtil cele zece porunci: „SĂ NU RÂDEM DE LUMPĂ/ SĂ NU CHINUIM ANIMALELE/ SĂ NU NECĂJIM FETELE/ SĂ NU JUCĂM VRĂJITROA-

⁵⁶⁵ Idem, p. 42

⁵⁶⁶ Idem, p. 45

⁵⁶⁷ Idem, pp. 48-49

CA/ SĂ NU NE MURDĂRIM/ SĂ NU VORBIM URÂT/ SĂ NU MINȚIM/
SĂ NU NE PÂRÂM/ SĂ NU NE CERTĂM/ SĂ NU NE BATEM.”⁵⁶⁸ Printre
diverse basme și legende Mendebilul inserează și o serie de „teorii”,
aparent năstrușnice, de fapt unele fiind simboluri ale complexe și bidirec-
ționalei relații autor-actant, reverberată la nesfârșit, precum aceasta: „În
capul meu, sub bolta țestei, se află un omuleț care seamănă perfect cu mine:
are aceleași trăsături, se îmbracă la fel. Ce face el, fac și eu. Când el mănâncă,
eu mănânc. Când el doarme și visează, eu dorm și visez aceleași vise. Când
el mișcă mâna dreaptă, o mișc și eu pe a mea. Pentru că el e păpușarul meu.
Dar bolta cerului nu e decât țeasta unui copil uriaș, care și el seamănă perfect
cu mine: are aceleași trăsături, se îmbracă la fel. Ce fac eu, face și el. Când eu
mănânc, el mănâncă. Dacă eu dorm și visez, el doarme și visează același vis.
Pentru ca el să miște mâna dreaptă, este de-ajuns să mișc mâna dreaptă.
Pentru că eu sunt păpușarul lui. Lumea din jur este la fel pentru mine și
pentru el.”⁵⁶⁹

Reflectarea universurilor în oglinzi infinite este una dintre obsesiile
prozei lui Cărtărescu. Altădată băiatul spune poetic: „Oamenii nu sunt toți
de un fel. Ei sunt de patru feluri: cei care nu s-au născut, cei care trăiesc, cei
care au murit și cei care nici nu s-au născut, nici nu trăiesc, nici nu au murit.
Aceștia sunt stelele.”⁵⁷⁰

Tot în maniera scrierilor fantastice consacrate, intervine în schema
narativă și principiul ambiguității, corespunzător punctului culminant în
ordinea clasică a momentelor subiectului: descoperirea că Mendebilul,
contrar modelului de puritate impus prin puterea sa de convingere, este
tributar de fapt forțelor răului (joacă pe furiș *Vrăjitoaca*, cumpără, fără
știrea celorlalți, un stilou pornografic și, ascuns în măruntaiele blocului cu
Iolanda, una din fetițe, se privesc, goi, cu expresii neomenești pe chip, în
peisajul hidos al subsolului). Vraja se risipește de îndată ce Mendebilul își
pierde alura mesianică o dată cu descoperirea sexualității. Abia acum reiese
adevărata temă a textului, trecerea la o altă vârstă prin intermediul inițierii
în sexualitate, o sexualitate surprinsă nu în plin act, ci tulburătoare,

⁵⁶⁸ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 55

⁵⁶⁹ Idem, p. 51

⁵⁷⁰ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 53

virtuală, sursă de ulterioare fabulații: „Descoperirea sexului este trauma majoră pe care o denunță scrisul lui Mircea Cărtărescu. Diferențierea sexuală și dobândirea conștiinței sexului semnifică începutul marii rupturi a ființei, a disocierii între sine și alteritate, între subiect și obiect, intrinsec și extrinsec.”⁵⁷¹

Oripilați de cele văzute, ucenicii dezamăgiți își molestează eroul, care pare demonizat: „Mendebilul urla parcă mai tare decât toți și se bătea ca un diavol”⁵⁷², pentru ca mai apoi viața să își reia cursul concret și anost, iar scurta irumpere a supranaturalului să fie uitată cu desăvârșire.

Deși frecvent asociată mitului creației artistice, imaginea mașinii de scris, din final, care deapănă singură povestea poate fi interpretată ca un alt factor de ambiguitate („abia atunci m-am trezit cu adevărat, dar multă vreme [...] nu am fost sigur că n-am trecut în alt vis”⁵⁷³) în maniera interogației din sfârșitul nuvelei *Sărmanul Dionis*: „Fost-au vis sau fost-au realitate?”

Textul se încheie printr-o tehnică postmodernistă de ieșire din ficțiune, dar și o subtilă metodă a ambiguității: „Sigur, recunosc unele date din această «cronică»[...]. De unde naiba a apărut povestea asta?”⁵⁷⁴ care pune planul povestirii într-o incertitudine cu nuanțe fantastice.

Nuvela *Gemenii* este construită după un plan narativ diferit, renunțându-se aproape cu totul la artificii de tip «centrifug» al relativizării ficționale prin ocheadele aruncate cititorului.

La o primă lectură, nuvela pare o transpunere narativă a unui mit literar intens valorificat, acela al androginului, la care se adaugă mitul biblic al izgonirii din paradis, tema fantastică a schimbării identității și o multitudine de simboluri din literatura universală, trimiteri livrești, închegate într-o fascinantă narațiune-descriere.

Subiectul nuvelei urmărește o poveste încadrabilă în cele mai cunoscute tipare fantastice: un cuplu de îndrăgostiți, Andrei și Gina, trec printr-o

⁵⁷¹ Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră – Proza generației '80*, editura Paralela 45, Pitești, 2000, p. 77

⁵⁷² Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 65

⁵⁷³ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 59

⁵⁷⁴ Idem, p. 67

experiență inițiată în urma căreia își schimbă corpurile, dar își păstrează aproape total identitatea psihică. Ajungând la spital în urma experienței traumatizante, tânărul care are acum corpul fetei își scrie jurnalul, pornind din copilărie și ajungând la fantastica poveste de dragoste, pentru a-și clarifica experiența.

Titlul nuvelei susține mitul androginului, făcând trimitere atât la gemenii biologici, ceea ce li se întâmplă, de fapt, protagoniștilor, cât și la semnul zodiacal, cel care la rândul său arată o dublă identitate și deschide orizonturile către fantastic, al lumii reale peste care se suprapune o altă lume, a ficțiunii.

La nivel structural, se poate observa o schemă complexă și riguroasă a textului conform căreia se realizează construcția narativă. Textul este structurat pe trei episoade inegale ca dimensiuni, fiecare fiind diferit de celălalt ca perspectivă narativă și modalitate de realizare.

I. **Primul episod**, relativ redus, realizat cu mijloace realiste (narațiunea la persoana a treia și naratorul omniscient) prezintă un tânăr care, stăpânit de o bizară depresie, își pregătește febril un travesti feminin pentru a se sinucide. Abia spre finalul nuvelei se poate deduce faptul că în corpul tânărului Andrei se află, de fapt, iubita sa, Gina, după fantastica schimbare de identitate între cei doi.

Ne aflăm deja într-o situație fantastică, în manieră livrescă. Gina, transformată în bărbat (având înfățișarea lui Andrei), încearcă să își reschimbe înfățișarea, adică să redevină cel puțin printr-un travesti la statutul ei anterior de femeie. Gesturile bărbieritului și efeminării îi provoacă o stare profundă de tristețe și neputință: „Se contemplă în oglindă după ce își răsese doar o jumătate de mustață. Începu să râdă. Apoi, brusc, începu să plângă violent, în hohote isterice, sprijinindu-și fruntea de marginea rece a chiuvelei.”⁵⁷⁵

După redobândirea aparenței feminine prin travesti (perucă, machiaj, vestimentație), Gina își definitivează demersul de a se sinucide: „Împărți pastilele în trei grămăjoare și le înghiți pe rând. Se întoarse în dormitor și se lungi pe patul frumos împodobit cu pernuțele de mătase. Închise ochii. A

⁵⁷⁵ Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, editura Humanitas, București, 2004, p. 65

doua zi, cam la vremea prânzului, întorcându-se de la țară, ei vor găsi în dormitorul de la stradă o preafrumoasă doamnă palidă, fără suflare și cu inima rece.”⁵⁷⁶

II. Episodul central, cel mai consistent, este realizat sub forma unui jurnal în care personajul-narator (narațiunea se face subiectiv, la persoana I), Andrei, după ce și-a schimbat corpul cu al Ginei, mai întâi în casa fetei, apoi internat într-un spital de boli nervoase, își reconstituie viața, din dorința de a-și înțelege experiența neverosimilă. Complicată prin rememorări și numeroase mișcări pe axa temporală, povestea lui Andrei urmărește tot trecutul tânărului, pentru a ajunge la tulburătoarea sa poveste de dragoste cu Gina.

Se pot urmări în cadrul acestui episod central o serie de secvențe narative care fac parte din jurnalul lui Andrei după transformare:

Incipit-ul livrăsc se realizează în manieră postmodernistă, jurnalul începând cu o *mise en abîme*: „ca toți romanticii ăștia, voi scrie nu ca să construiesc o poveste, ci ca să exorcizez o obsesie, ca să îmi apăr bietul suflet de monstru, de monstrul groaznic nu prin hidoșenie, ci prin frumusețe”. Starea exaltată, paroxistică, este redată printr-o trimitere livrăscă: „îngerul insuportabil de frumos al lui Rilke.”⁵⁷⁷ Transformarea celui care scrie jurnalul, pe care cititorul o trece cu vederea în acest punct, este sugerată prin referirea la *Metamorfoza* lui Kafka: „...având în vedere că eu chiar sunt această insectă.”⁵⁷⁸

Totuși, există indicii despre această metamorfoză, desprinse tot din paginile jurnalului: „Nu vreau nici măcar să povestesc ce s-a întâmplat cu noi acum zece (să fie unsprezece? douăsprezece?) zile.”⁵⁷⁹ De asemenea, cronotopul se constituie din elemente simbolice: întâmplările se petrec toamna (pentru a induce ideea de sfârșit, aceeași pe care o sugerează și chiparoșii din grădina casei, chiparosul fiind prin excelență arborele cu semnificații funerare), iar *spațiul realist* unde cei doi își schimbă identitatea-locuința de pe strada Venerei- face trimitere la mitul erotic. Aceasta este dublată de dictonul latin (*Amor omnia vincit*) ce devine leitmotivul nuvelei.

⁵⁷⁶ Idem, p. 72

⁵⁷⁷ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 73

⁵⁷⁸ Idem, p. 73

⁵⁷⁹ Idem, p. 74

Esențială în simbolistica nuvelei este **oglanda**. În planul *realist*, aceasta este obiectul din odaia Ginei, pe care Andrei (intrat în corpul fetei) îl acoperă ca să nu mai aibă în permanență dovada traumatizantă a transformării sale. Trimiterile livrești la madlena lui Proust, la Blecher și Kafka nu sunt altceva decât *ieșirea din real* și intrarea în himeră, prin vis și prin anamneză. În plan simbolic, oglinda traduce dedublarea, schimbarea identității, în-gemănarea, dar este și metafora-cheie pentru însăși crearea poveștii, a ficțiunii: „Și, așa cum atunci am cusut husa aceea de pânză cânepie, grosolană, cu care am învelit apele oglinzii, acum m-am hotărât să scriu, să fac din paginile acestea altă husă, altă țesătură [...].”⁵⁸⁰

Cea de a doua secvență realizează o amânare a poveștii imediate, cu rol de ambiguitate, pentru a lăsa locul mai multor regresii în timp, ordonate sub forma unor tablouri cronologice, din copilăria și adolescența naratorului, punctate de reveniri la momentul scrierii jurnalului.

Memoria îndepărtată din prima etapă a copilăriei, („Mi se trezesc câteva amintiri fulgurante, cred că de pe la vârsta de doi sau trei ani”⁵⁸¹), sub forma unor flash-back-uri care conturează o atmosferă fantastică, cum ar fi imaginea uriașă și înspăimântătoare a oamenilor priviți prin prisma ochilor de copil. O altă amintire se leagă de vizita în casa unor necunoscuți, unde copilului îi atrage atenția păpușa-mandarin, care cântă, acest amănunt având rolul madlenei lui Proust, deoarece naratorul va descoperi o astfel de păpușă mult mai târziu, în casa Ginei. Obiectele, astfel descoperite, fac legături subiective între amintirile naratorului peste timp. Povestea alunecă în fantastic când naratorul precizează că părinții lui nu și-au adus aminte niciodată de acea vizită, și nici de filmul *Veneția, luna și tu*, vizionat împreună atunci. E amintită și luna care îi induce povestitorului o nostalgie sfâșietoare.

Motivul incipient al dedublării se regăsește în contemplarea fotografiei din aceeași perioadă îndepărtată, fotografie în care băiețelul-Andrei era costumat în fetiță, amănunt semnificativ pentru transformarea din prezent: „Și, ca să duc ironia până la capăt, să scriu că doar de două săptămâni am recăpătat frumusețea de atunci, de fapt am depășit-o cu mult.”⁵⁸²

⁵⁸⁰ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 74

⁵⁸¹ Idem, p. 75

⁵⁸² Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 78

Descoperirea alterității se realizează printr-un flash-back dintr-o nouă etapă a copilăriei, cea în care băiețelul descoperă tulburat diferențele biologice dintre el și Marcela, tovarășa lui de joacă: „De jocul nostru nu trebuia să știe nimeni. Datorită lui am aflat, tulburați, că eu și Marcela nu eram la fel, că, dincolo de îmbrăcăminte, există diferențe ciudate între toate fetele și toți băieții. Țin minte cât de greu mi-a venit să accept evidența.”⁵⁸³

Metamorfoza fantastică a omului într-o insectă este și ea prezentă în rememorarea unei etape pre-puberele din timpul unei tabere. Unul din băieți, ciudatul Traian (un alter-ego al *Mendibilului* din nuvela omonimă), are o coropișniță uriașă cu care susține că poate comunica mental și chiar își poate schimba identitatea. Când copiii vor să îi facă o farsă, aruncând fără ca el să știe în timpul nopții borcanul cu insecta pe geam, Traian va recupera coropișnița în stare de somnambulism, dovedind că între el și insectă sunt legături de neînțeles pentru ceilalți. Avem de a face cu procedeul post-modernist al preluării creatoare a situației livrești din celebra *Metamorfoză* a lui Kafka.

Tot în această etapă, ciudatul Traian le mai dă o lecție celorlalți băieți, în privința iubirii. El le arată cum trebuie să se poarte cu fetele, fiind un adevărat model de cavalier față de prietena sa, Ante Livia, căreia îi împletește lanțuri de margarete. Negând vehement acest model (din neputința specifică vârstei, ca și în cazul altor băieți din tabără), Andrei se trezește îndrăgostit în secret de frumoasa fată, regretând cu nostalgie tabăra după întoarcerea în București.

Așa cum s-a observat, aceste rememorări par prea ilustrative pentru etapele pe care le parcurge orice tânăr până la maturitate („Dar dacă nu ar fi poezia textului și copleșitoarea revărsare de imagini concrete și de detalii, am zice că e de-a dreptul metodică, schematic-didactică urmărirea modificărilor sufletești ale eroului povestitor, de la momentul descoperirii identității, a alcătuirii fizice a propriei persoane, până la erupția fatală, la 17 ani, a unei iubiri devastatoare”⁵⁸⁴).

⁵⁸³ Idem, p. 80

⁵⁸⁴ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, editura Fundației PRO, București, 2003, p. 370

Totuși, ele susțin persistenta obsesie a lui Mircea Cărtărescu pentru ilustrarea erotopatiei, prezentă în aproape toate nuvelele prezentului volum, cât și în scrierile sale ulterioare.

Personajul Andrei continuă firul amintirilor sale cu episodul iubirii pentru Lili, introdus și el printr-o situație fantastică, o scurtă secvență halucinatorie pe care băiatul o trăiește la un moment dat în sala de clasă, observând deasupra o sferă albastră: „Am privit brusc în sus, ca și cum cineva m-ar fi strigat, și la un metru deasupra mea și puțin mai în față am văzut o sferă albastră.”⁵⁸⁵ Fantasma are simbolistica transparentă a îndrăgostirii: „Cam pe atunci m-am îndrăgostit de Lili.”⁵⁸⁶ Iubind-o în secret, adolescentul timid și speriat de dragoste resimte totuși o gelozie acută față de gesturile de tandrețe pe care fata le face în joacă față de alți colegi: „Gingășia și langoarea cu care ea se lipea atunci de el, și care aveau atât de mult din gestul somnoros al unei fete care-și îmbrățișează mama, mi se păreau atitudini inexistente în realitate, lumi aurii, grele de extaz și emoție și suferință, lumi în care nu aș fi fost în stare să respir nici o secundă.”⁵⁸⁷ Deși Lili îi arată din ce în ce mai deschis că este atrasă de el, Andrei continuă să se poarte distant, sufocat de timiditate, dar prins în vrajă atât de miraculos, încât poate „comunica” mental cu fata, în nopțile de insomnie, convins că nu este o închipuire: „...îmi lipeam fruntea de geamul rece. Știam că ea locuiește pe Barbu Văcărescu, de aceea mă întorceam într-acolo și vorbeam cu ea. La un moment dat am auzit clar cum îmi răspunde. Îmi pronunța numele, vocea ei răsună acolo, lângă urechea dreaptă, nu era nici un fel de halucinație. Sunt și acum absolut convins că, mai multe seri la rând, am comunicat.”⁵⁸⁸ Fantastic doar pe jumătate, episodul este de fapt foarte comun stărilor prin care trec cei îndrăgostiți.

Finalul poveștii lui Andrei cu Lili, petrecut la festivitatea de sfârșit de an, prevestește următoarea poveste de iubire. Lili îl atrage pe Andrei într-un colț ferit, făcându-l să resimtă din plin atracția erotică, până când adolescentul, sufocat de emoție, o rupe la fugă și zace bolnav de frisoane zile în șir.

⁵⁸⁵ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 88

⁵⁸⁶ Idem, p. 88

⁵⁸⁷ Idem, p. 89

⁵⁸⁸ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 91

Trecerea la ultima experiență erotică se face cu firele poveștii la vedere, prin simbolul oglinzii și al jurnalului care se scrie sub ochii cititorului, ambele trimițând către facerea textului, scriitură: „Un moment mi-am ridicat ochii de pe paginile care se tot înmulțesc în fața mea și, din reflex, am privit în oglindă. Am avut un șoc când privirile mi-au fost barate de celălalt text, de pânză, al husei de pe oglindă.”⁵⁸⁹

Apariția noii colege de clasă, în ultimul an de liceu, îl smulge pe adolescentul-izolat și misogin, trăind în cărțile citite până la schizofrenie („Așa cum se desprinde, încetul cu încetul, pielea solzoasă a șarpelui când năpârlește, lumea mea se desprindea de lumea reală, devenea un film paralel, de consistența visului.”⁵⁹⁰) aproape fără să-și dea seama, din acest univers al ego-ului propriu, făcându-l să intre într-o altă lume obsesivă, a erotopatiei, a trăirilor extreme în doi.

Gina nu pare să reprezinte intelectual idealul de femeie iubită al lui Andrei, fiind în schimb absorbită de toalete elegante, parfumuri fine, reviste de modă și localuri de care modestele colege nici nu au auzit, stârnindu-le astfel ura și invidia. În schimb, trăsăturile ei fizice denotă o frumusețe ieșită din tipare și o personalitate puternică foarte diferită de a tuturor fetelor din jur: „Râsul ei mă făcea și pe mine să râd, căci atunci îi dezvelea niște dințișori strâmbi, nostimi, ca de liliac malițios, ce-i drept între niște buze frumoase, de o formă cu totul particulară. [...] Niciodată gura ei nu avea o expresie pasivă, feminină la modul «tipic», adică de blândețe sau bunătate: dimpotrivă era numai nerv, numai afectare, ironie, copilărie, dar și un rafinament de femeie matură, încă neasimilat cu totul.”⁵⁹¹ Pentru Gina, Andrei pare să fie colegul care îi stârnește interesul prin preocupările lui intelectuale ieșite din comun, iar apropierea de el se face datorită atracției contrariilor, dar și din nevoia fetei de a-și găsi un confident căruia să-i povestească meandrele iubirilor ei cu misteriosul student Silviu, sau cu alți băieți din universuri intangibile pentru adolescentul Andrei.

Pentru el, însă, există semne „premonitorii” care dovedesc faptul că nu este vorba de o întâmplare ca atâtea altele: înainte de a o cunoaște, Andrei

⁵⁸⁹ Idem, p. 94

⁵⁹⁰ Idem, p. 95

⁵⁹¹ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 104

face lungi plimbări (singuratece, damnable!) pe strada Venerei (adică a dragostei predestinate!), pe care de fapt locuiește Gina, și chiar o vede pe față la un moment dat, pentru că din camera ei se aude cântecul unei jucării care-i amintește de copilărie. Se refac, astfel, legături sufletești cu emoții din alte timpuri, iar Gina reprezintă, aparent involuntar, *inductorul* lor. De altfel, însoțind-o de la școală și vizitând-o acasă, Andrei devine dependent de aceste întâlniri ca de un drog.

Este povestea eternă a fetei rănite în dragoste care își caută ocrotire și înțelegere în preajma unui băiat pe care nu îl iubește, dar care se îndrăgostește de ea fără scăpare. Plângându-i pe umăr după un anume Silviu, Gina îi trezește lui Andrei sentimente profunde, precum nevoia de a o ocroti și de a o mângâia, dar și atracția inevitabilă, toate acestea sfârșind prin a-l îndepărta de toate preocupările sale anterioare. Iubind-o, Andrei învață să o atingă și constată că mintea lui știe de la sine cuvintele de dragoste: „Fața ei era udă de lacrimi, iar eu, spunându-i mereu numele, strângând-o în brațe, mângâindu-i gâtul și sânii prin pardesiu, încercam din răputeri să evit, să amân cuvintele de dragoste care mi se formau singure în minte.”⁵⁹²

Simbolice sunt și visele cu alei nesfârșit care se întretaie, precum și cele în care are deasupra o vastă cupolă, metaforă a limitării ființei. Imaginația este aici de factură romantică.

Conștient că nu se mai poate sustrage dragostei, tânărul trăiește cu paroxism și nefericirea de a fi abandonat periodic când Gina își continuă idilele sale cu alții. Revenirile fetei, în momentele când este la rândul ei părăsită, sunt primite cu sentimentul de acceptare al celui învins, dar și cu speranțe: „E ciudat cum îmi putea schimba dispoziția cel mai mic gest al ei. Brusc, așa cum dispare o durere de dinți la o doză puternică de analgezic, florica aceea desenată rapid cu pastă roșie îmi instalează în tot corpul un calm pe care nu mai speram să-l ating vreodată. [...] Faptul că exista o minimă șansă ca totul să fie adevărat mă orbea, mă făcea să vreau să cred că Gina poate fi a mea, să uit brusc de toate diferențele dintre noi, pe care le

⁵⁹² Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 107

ruminasem de-o sută de ori până atunci și de fiecare dată mi se păruseră insurmontabile.”⁵⁹³

Există câteva secvențe fantastice care o precedă pe cea definitivă a transvazării identității celor doi. Una din ele este un prim act magic al decorporalizării prin oglindă. Privindu-și imaginile reflectate, Gina și Andrei nu mai sunt la fel cu acestea, deoarece oglinda nu le mai întoarce toate gesturile: „Mâna Ginei din oglindă era sprijinită pe umărul meu, pe când a celei reale își purtă degetul cu unghia dată cu lac transparent, sclipitor, atingând direct pe sticla rece fruntea mea...”⁵⁹⁴ Momentul imediat următor, în care Gina adoarme cu ochii deschiși (o altă bizarerie a fetei), îi dezvăluie lui Andrei natura vrăjii: privindu-se în ochii ei deschiși, el nu se mai vede pe sine, ci vede chipul ei-act care anunță schimbul final de identități. Fantasticul este aici în lunga tradiție romantică, la fel cum este și dedublarea, naratorul întâlnindu-se pe stradă cu Gina și cu el însuși: „Ne-am privit o clipă în ochi înainte ca ei să treacă mai departe, îndreptându-se spre strada Ginei: acel tânăr eram eu.”⁵⁹⁵ Ideea de vrăjitorie și dedublare este subliniată și de asemănarea trăsăturilor Ginei cu un liliac: „În tradițiile alchimice, ambiguitatea acestei făpturi hibride, șoarecele pasăre, explică ambivalența simbolurilor sale: androgenul, balaurul înaripat, demonii.”⁵⁹⁶ Tot în plan simbolic, visul lui Andrei în care reușește să spargă cupola simbolizează autodepășirea eului.

Revenind la prezentul narativ, Andrei preschimbă în Gina nu mai scrie jurnalul în camera Ginei, ci la spital. Jurnalul care se face sub ochii cititorului își reclamă naratorul, insistându-se asupra neputinței de a discerne cine este de fapt cel care scrie: „Ce cuprind paginile astea, pe care le-am înșirat pe noptieră și pe cearșaf? Sunt ele opera mea sau opera ei? Mai pot eu discerne ce e al ei de ce e al meu? [...] Deci-cine a scris?”⁵⁹⁷

Rememorarea poveștii dintre cei doi ajunge în punctul culminant. Scriindu-i o interminabilă scrisoare de dragoste, tânărul îi transmite fetei

⁵⁹³ Idem, pp. 113-114

⁵⁹⁴ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 117

⁵⁹⁵ Idem, p. 121

⁵⁹⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol.2, editura Artemis, București, 1994, p. 219

⁵⁹⁷ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 140

dorința lui de a se identifica cu tot ceea ce reprezintă ea, până în cel mai mic detaliu al ființei, ca să o poată înțelege: „...aș fi vrut să pot pătrunde în creierul ei, în nervii ei, în toate celulele corpului ei, ca să pricep odată cine este ea, ca să pot odată comunica total cu ea.”⁵⁹⁸ În cele din urmă, dorința lui i se va împlini, la propriu.

Însă episodul unirii și al schimbului de identități dintre cei doi este unul fantastic, realizat cu o măiestrie artistică desăvârșită. Băiatul și fata din zodia Gemenilor refac androginul (și prin nume) pe toate planurile. Din locuința Ginei, ei pătrund printr-o ușă misterioasă într-un complicat tunel subteran care străbate tot Bucureștiul până la muzeul Antipa. Călătoria lor este *subterană, inițiativă, perfect simetrică* zborului celest al cuplului de îndrăgostiți din nuvela eminesciană *Sărmanul Dionis*: „...fire de lână colorată, fotografii rupte în bucăți, bilete de tramvai, brațe de păpuși de cârpă, metri întregi, jilavi, de hârtie igienică. Un cub, pe o față a căruia se vedea o coadă de curcan, iar pe alta un uger de vacă. Corzi de chitară, ruginite și destrămate. Gina se întorcea din când în când spre mine, cu un zâmbet senzual și fățarnic. Aerul se densifica, iar prin bălțile care ne ajungeau acum deasupra gleznelor înotau protei orbi cu pielea transparentă și mânuțe de om.”⁵⁹⁹ Detaliile, aglomerate din universul real, ajung la consistența halucinantă a visului.

Și intrarea în muzeul Antipa este tot de esență fantastică, chiar dacă există detalii care amintesc de cadrul realist al Bucureștiului („Prin geamurile înguste ale intrării se vedea, în noapte, scânteia albastră a vreunui troleibuz”⁶⁰⁰). În plan simbolic, universul din muzeul Antipa este unul imaginar, iar trecerea reprezintă o inițiere. Obiectele răspândesc o lumină proprie. Fata este cea care conduce inițierea, ținându-l de mână pe Andrei, îndreptându-l pas cu pas către punctul final.

Există și o metaforă a scriiturii, întrucât străbaterea labirinticului muzeu, sub fascinația „paradisului taxinomic” al tuturor speciilor de viețuitoare-nevertebrate, insecte fascinante sau respingătoare, șerpi, pești, păsări, mamifere-nu este altceva decât o *mișcare centripetă de pătrundere în*

⁵⁹⁸ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 142

⁵⁹⁹ Idem, p. 146

⁶⁰⁰ Idem, p. 149

ficțiune. Lumea reală, a Bucureștiului cu tramvaie de deasupra, reprezintă contrariul, ieșirea din ficțiune.

Ultimele trepte ale inițierii se parcurg pe măsură ce toate sălile muzeului sunt străbătute. Locul final îl reprezintă o mansardă, refugiu din copilărie al Ginei, care nu este altceva decât un spațiu al magiei, după cum sugerează titlurile cărților de acolo (*Cartea tibetană a morților*, *Fiicele focului* de Nerval etc.) Însăși unirea celor doi devine un act magic, de vrăjitorie: „...Gina, de mult transfigurată, devenise pur și simplu alta, o vrăjitoare ciudată, o călugăriță, cu mâinile împreunate extatic. Am luat-o în brațe și am culcat-o pe sofa. Am făcut amândoi dragoste prima dată în viața noastră. [...] Când am intrat în ea, toate aceste impresii mozaicate s-au topit parcă și au început să curgă, moi ca plastilina și la fel de colorate și cu același miros aproape, de sămânță de in. Am avut brusc sentimentul totului. Era o lumină palidă, o tensiune fără limite, o intuiție fără comunicare.”⁶⁰¹

După atingerea extazului paradisiac, se produce schimbarea de identități: „*M-am trezit transformat, transferat în Gina.*”⁶⁰² Constatarea metamorfozei este monstruoasă, echivalentă simbolic a păcatului original, care aduce cu sine invariabila izgonire din paradis. Toții fetușii, animalele preistorice, elefanții, gândacii și păianjenii respingători capătă viață și formează un nesfârșit cortegiu amenințător pe urmele celor doi intruși. Îngroziți, aceștia nu mai găsesc ușa secretă de ieșire în subterană, semn că miracolul, odată destrămat, nu mai este posibil: „Am găsit maneta de unde aprinserăm lumina, dar nici urmă de ușă! Și fusese acolo, ușa stacojie care dădea spre coridorul subteran.”⁶⁰³

Izgonirii din paradis îi corespunde mișcarea centrifugă, de ieșire din ficțiune, iar cei doi ajung la poarta muzeului, adică înapoi în realitate. Transformarea însă a celor doi în corpurile dinainte nu mai este posibilă.

III. Episodul final, obiectivat narativ la persoana a III-a, conține sinuciderea simbolică-în flăcări-a lui Andrei, în casa ei din strada Venerei, așa cum Gina și-a pregătit sinuciderea în primul capitol. Flăcările însă au menirea de a renaște ficțiunea din propria-i cenușă, asemeni păsării

⁶⁰¹ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 155

⁶⁰² Idem, p. 155

⁶⁰³ Idem, p. 157

Phoenix, pentru a demonstra că *Amor omnia vincit*, așa cum spune povestea chiar de la început.

REM este o ilustrare a modului în care jocul generează fantasticul. Din punct de vedere al structurii, textul este construit ca o narațiune în ramă. Primul narator este un păianjen. El țese imaginea spațiului în care se vor petrece întâmplările și simulează omnisciența. Identitatea sa se dezvăluie prin mărci autoreferențiale: „Îmi întind labele transparente prin cameră [...]. Mă strecor printre cărți, lăsându-mi afară doar cângile de pe care picură veninul.”⁶⁰⁴ Este un narator implicat care se adresează uneori direct cititorului: „Aici, drag cititor, mă tem că, fără să vreau, îți voi da o grea lovitură. [...] Îți pot sugera ca acum, când ai ajuns la aceste rânduri, să închizi pentru cinci minute ochii și să-ți rechemi în minte toate detaliile celei mai frumoase nopți de dragoste pe care ai trăit-o.”⁶⁰⁵ În plasa „păianjenului” sunt prinși ceilalți doi naratori: studentul Vali, care întrerupe diegeza principală prin relatarea sa despre Maria, „Bloody Mary”, ultima fată pe care a iubit-o și Svetlana (Nana), adevărata eroină a textului. În interiorul întâmplărilor descrise de ea mai există un narator, Egor. Tânărul evocă istoria neamului său de „alunghiți”.

Toate aceste personaje care își asumă, pe rând, rolul naratorial, reprezintă, în manieră simbolică, diverse timpuri. Astfel Svetlana exprimă trecutul revelațiilor mitice; Vali definește prezentul imediat, al trăirii clipei; Egor aduce cu sine trecutul istoric, recuperabil prin scris; „păianjenul” stăpânește viitorul, la care ceilalți eroi vor accede fără să știe: „El [Vali] va scrie, de exemplu, peste doi ani (deconspir acest lucru doar ca să vă faceți o idee despre posibilitățile lui ca năvelist începător) prima povestire din acest volum, *Ruletistul*.”⁶⁰⁶

Acțiunea întâmplărilor narate de Svetlana se petrece prin anii '60, în mai multe locuri din București. Femeia povestește din perspectivă auctorială. Devine, din personaj, un narator homodiegetic: „Am să-ți povestesc niște lucruri petrecute prin anii 1960 sau '61, când eram încă o

⁶⁰⁴ Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, editura Humanitas, București, 1999, p. 177

⁶⁰⁵ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 185

⁶⁰⁶ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 192

fetiță, nu aveau mai mult de doisprezece ani.”⁶⁰⁷ Încă de la primul său volum de proză Mircea Cărtărescu se dovedește fascinat de Capitala cu străzi nesfârșite, piețe, statui, monumente și cartiere mărginașe. Svetlana mărturisește că „lucrurile cele mai importante din viața mea s-au întâmplat acolo, la marginea aceea de București. Acolo, de altfel, s-a petrecut *singurul* lucru pentru care cred că am venit pe lume, pentru care am fost aleasă: intrarea în REM.”⁶⁰⁸

Intruziunea fantasticului în cotidian se face simțită încă de la început: „în acel an, în vară, se arătase deodată pe cer o cometă cu șase cozi răsfirate care păleau în eter.”⁶⁰⁹ Apariția cometei prevestește faptul că un lucru neobișnuit, supranatural, urmează să se întâmple.

După internarea mamei sale în spital Svetlana se mută la mătușa Aura. De aici, de la tanti Aura, începe aventura căutării REM-ului, căutare desfășurată în spații deschise sau închise, orizontale sau verticale, într-un cuvânt simbolice: strada, camera, foișorul, câmpul etc.

Ca și în *Mendebilul* protagoniștii sunt tot copii, de data aceasta șapte fete de doisprezece ani, Cărtărescu fiind de părere că numai unor copii li se poate revela fantasticul: gemenele Ada și Carmina, Balena (pe adevăratul ei nume Crina), țiganka Garoafa, evreica Ester (trimiterea la nuvela lui Mircea Eliade *La țigănci* este mai mult decât evidentă), Puia și Svetlana.

Trecerea spre fantastic se face ușor, marcată de sensurile magice ale numărului șapte: sunt șapte zile, șapte fete, șapte vise, șapte regine, șapte „regate”, șapte flori, șapte obiecte trase la sorți, șapte culori. Folosirea obsedantă a lui șapte nu este întâmplătoare și trebuie pusă în relație cu ceea ce este REM-ul. Șapte simbolizează în mai toate credințele semnul lumii complete, al perfecțiunii, al creației încheiate. El este și expresia desăvârșirii, a unității originare: reprezintă suma lui trei (Dumnezeu, Sfânta Treime) și patru (cele patru elemente, patru vânturi, sau cele patru puncte cardinale etc.).

Ca să-și omoare timpul cele șapte prietene ascultă inițial povești cu prințese sau sar șotronul în formă de melc, desenat de Ester (să nu uităm că

⁶⁰⁷ Idem, p. 194

⁶⁰⁸ Idem, p. 197

⁶⁰⁹ Idem, p. 194

aceasta semnifică și intrarea în labirint), după ce rostesc o incantație magică: „ankara-nankara-astarot-țefirah-sabaot-sabaot-sabaot.”⁶¹⁰ Intrarea într-o căsuță nefastă are ca rezultat distorsionarea realității: „Săraca Garoafa a zbierat o după-masă întreagă prinsă într-o asemenea căsuță și bătând cu pumnii în niște pereți invizibili. Dar cele care se opreau în căsuța bună găseau acolo o floare necunoscută sau o fotografie în culori reprezentând apele unui golf plin de iole, sau o păpușă mică și delicată de plastic cu păr adevărat.”⁶¹¹

Aflăte încă la vârsta dinaintea pubertății, fetițele resping prezența băieților în preajma lor, sunt, într-un fel, asexuate (făcându-i o vizită acasă Puiei, Svetlana descoperă cu stupefație că prietena ei nu avea sex, era pur și simplu ca o păpușă mare: „între coapsele rotunde Puia era netedă ca o păpușă. Nici urmă de sex, ceea ce-i dădea un plus de frumusețe suprafirească”⁶¹²). Cu alte cuvinte, pentru a reuși în căutarea lor inițiată, este nevoie să fie „pure”.

Lângă casa mătușii Aura locuiește lunganul și ciudatul Egor. Tânărul așteaptă ca una dintre fetițe să viseze ceea ce trebuie și astfel să devină „aleasa”, putând să pătrundă în REM.

Inițierea Svetlanei începe în momentul în care împreună cu prietenele sale inventează jocul de-a Reginele, jucat doar de ele, fără public, în spații special alese. Reginele sunt trase la sorți, iar sortii le dictează ce culoare, floare, „regat” și ce podoabă trebuie să se potrivească cu rolul lor: „fiecare din noi trebuia să fie regină timp de o zi. Pentru că eram șapte, jocul avea să dureze șapte zile. În fiecare zi, regina respectivă avea să primească o culoare, un obiect, o floare și un loc de joacă. Cu ele, ea trebuia să improvizeze un spectacol, [...] la care celelalte aveau să participe ca supuse. [...] Ne-am apucat pe loc să ștergem cu o cârpă udă desenele de pe asfalt și să tragem cercurile celor șapte zile. Cel mai larg l-am tras cu cretă violetă, în interiorul lui am desenat altul cu cretă indigo, următorul era albastru, următorul verde, apoi galben și oranj, iar în centru rămânea un cerc de

⁶¹⁰ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 213

⁶¹¹ Idem, p. 213

⁶¹² Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 272

diametrul unei mingi, pe care l-am hașurat cu cretă roșie.”⁶¹³ Iată, așadar, și spectrul tuturor culorilor, în viziunea copilelor, care simbolizează tot facerea lumii.

Jocul nu se poate desfășura decât în efectiv complet, iar dacă una dintre fete lipsește, celelalte se văd nevoite să-și umple timpul cu jocuri banale, minore. Jocul de-a Reginele înseamnă pierderea contactului cu realitatea, ieșirea din contingent, pătrunderea în fantastic printr-un ritual aproape magic, accesibil doar lor, interzis altor copii. Lucrul este reliefat și de faptul că fetele care sunt pe rând regine și supuse jocului inventat de regina zilei se transfigurează, sunt cu totul altele decât cele care se duc seara acasă la părinți.

Treptele parcurse de Svetlana pentru a ajunge la rangul de „aleasă” corespund celor șapte jocuri. Acestea se desfășoară după următoarea schemă: Balena (culoare violet), floare: zoreaua, obiect: iadeșul, acțiune: coborârea simbolică în interiorul pământului și descoperirea giganticului schelet uman; Ada (culoare indigo), floare: cârciumăreasa, obiect: ceasul, acțiune: cunoașterea vârstelor omului; Carmina (culoare albastru), floare: garoafa, obiect: perla găurită, acțiune: vizitarea orașului dominat de construcții ciclopice, unde trebuie „să naștem un om”⁶¹⁴; Puia (culoare verde), floare: floarea-de-piatră, obiect: pixul, acțiune: achiziționarea ouălor Himerei; Ester (culoare galben), floare: dalia, obiect: termometrul, acțiune: retrăirea terifiantă a genezei și a apocalipsei; Garoafa (culoare oranj), floare: gura-leului, obiect: păpușa, acțiune: judecata; Svetlana (culoare roșu), floare: trandafirul, obiect: inelul, acțiune: căsătoria cu Ester (este jocul final). Experiențele fiecărei regine sunt, de fapt, tot modalități de creare și de explorare a tuturor fațetelor universului: geneza lumii, nașterea viețuitoarelor și a omului, judecata de apoi și apocalipsa, iar ultima, ca opoziție față de toate celelalte, este căsătoria și iubirea.

Scopul principal al jocului de-a Reginele și regulile sale devin clare în ziua a doua, ziua Adei, în care fiecare dintre fete va trece pe un culoar trasat cu creta, unde sunt notate vârstele omului: zece, douăzeci, treizeci,

⁶¹³ Idem, p. 230

⁶¹⁴ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 256

patruzeci de ani etc. Culoarul e un fel de tunel al timpului, deoarece înfățișarea copilei care-l parcurge se modifică fulgerător, arătând cum va fi ea la diverse vârste și într-un final cum și când va muri. Aici apare la Mircea Cărtărescu fantasticul gotic: copilele trăiesc îngrozite viețile prietenelor pe *fast forward*. Există însă o convenție menită să atenueze șocul: nimeni nu va spune celei abia întoarse din culoar cum arată la felurite vârste sau, mai ales, data și împrejurările decesului. Fiecare dintre ele este spectatoarea vieții și morții celorlalte, mai puțin a vieții și morții proprii. Legământul este unul drastic. Amnezia celei care se întoarce trebuie conservată, nici una dintre ele nu va ști ce i s-a întâmplat odată ieșită din rol și revenită lângă celelalte. Mai mult chiar, unele fete vor uita cu desăvârșire de joc și de vara aceea: după douăzeci de ani Svetlana se întâlnește cu Ester, iar evreica nu-și mai amintește nimic.

Paralel cu jocul de-a Reginele desfășurat ziua, inițierea Svetlanei se completează noaptea, în somn, prin intermediul viselor („visele tale și jocul tău, împletite între ele, alcătuiesc plasa ta de păianjen, țesută de tine nu ca să prinzi ceva în ea, ci ca să fii prinsă” ⁶¹⁵). Șapte nopți la rând eroina parcurge bucăți din același vis, care o apropie treptat, cum îi spune și Egor, convins acum că ea e aleasa, de intrarea în REM. „Alungitul”, care se autodefineste drept „Călăuză și Paznic aici, la marginea lumii” ⁶¹⁶, a așteptat mereu să apară cineva capabil să treacă testul. Într-o discuție cu Svetlana îi mărturisește fetei că e scriitor și îi arată manuscrisul său, mii și mii de pagini pe care era scris doar un singur cuvânt: *nu*. Pentru el REM-ul este o „Ieșire [...], un soi de capcană întinsă pretutindeni și dotată cu o răbdare infinită, un loc de trecere care așteaptă ani în șir să fie descoperit [...]. Unii susțin că în REM ar fi un aparat infinit, un creier colosal care reglează [...] toate visele viețuitoarelor [...]. Visul ar fi, după ei, adevărata realitate, în care se revelează voința Divinității ascunse în REM [a se vedea interpretarea titlului ca prescurtare de la Rapid Eye Movement, perioadă a somnului în care apar cele mai multe vise [...]. Dar care e adevărul, dacă este REM-ul o Mântuire sau o Damnațiune, numai tu ai să afli.” ⁶¹⁷

⁶¹⁵ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 280

⁶¹⁶ Idem, p. 281

⁶¹⁷ Idem, p. 267

După terminarea ultimului joc, visul Svetlanei devine realitate, iar realitatea vis. Naratoarea pătrunde în REM. Se trezește într-o cameră obișnuită de bloc, în data de „3 mai 198...”⁶¹⁸ Așezat la o masă, un tânăr de vreo 30 de ani bătea la mașină propria ei poveste: „Era povestea mea, era vorba despre mine. [...] Scria despre jocul nostru de-a Reginele și despre tot ce ni s-a întâmplat în timpul lui, în săptămâna cât am stat la tanti Aura. Scria că am intrat în fine în REM și că l-am găsit pe tânăr bătând la mașină și că el m-a mângâiat pe păr și mi-a dat să citesc povestea aceea.”⁶¹⁹ Ne aflăm aici în plină autoreferențialitate. Bucla se închide perfect. Creația își întâlnește atotputernicul Creator...

Întoarsă în prezentul narațiunii, Svetlana concluzionează pentru Vali: „de fapt noi suntem REM-ul, tu și cu mine, și povestirea mea, cu toate locurile și personajele ei, [...] lumea noastră e o ficțiune, [...] suntem eroi de hârtie și [...] ne-am născut în creierul și mintea și inima lui, pe care eu l-am văzut. [...] până și el s-a cuprins pe sine în REM. [...] visul nostru, al tuturor, este să ne întâlnim Creatorul, să privim în ochi ființa care ne-a dat viața.”⁶²⁰ Eroina a parcurs tot drumul inițiat, atât pe plan oniric, cât și pe plan ludic. Printr-un proces de anamneză deghezată într-un joc fantastic, ea a pătruns în inconștientul colectiv și aici i s-a revelat adevărul despre ea însăși (un personaj), lumea ei (o ficțiune), și Demiurgul acesteia (un scriitor). Și mai departe: „Poate că [REM-ul] e doar un sentiment[...]. O amintire a amintirilor. REM-ul e, poate, *nostalgia*.”⁶²¹ Altfel spus, REM-ul simbolizează chiar viața devenită poveste, sau realitatea transfigurată în iluzie.

Organistul, republicat ca *Arhitectul*, este construită după canoanele tradiționale ale unei narațiuni obiective. Subiectul pare, la prima vedere, unul cât se poate de banal și de cuminte. Sub acest strat se ascunde însă o parabolă savuroasă și sublimă despre forța și menirea artistului, un amestec subtil de elemente fantastice și S.F. despre rolul orfic și tonifiant al muzicii. În *Arhitectul* fantasticul cu rezonanțe mitice apare din ezitarea

⁶¹⁸ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 300

⁶¹⁹ Idem, p. 298

⁶²⁰ Idem, p. 304

⁶²¹ Idem, p. 304

între recunoașterea unui deja previzibil delir al naratorului și abandonarea în fluxul unei povești captivante despre renașterea miraculoasă a Universului în acordurile muzicii sferelor.

Un arhitect, purtând comunul nume de Emil Popescu, specializat în proiectarea de fabrici, își cumpără, din economiile făcute alături de soția lui, Elena, o mașină Dacia. Bărbatul este foarte mândru de noua achiziție pe care nu încetează să o admire, urcând zilnic la volan și stând acolo minute în șir: „când trântea portiera, zgomotul lumii înceta și arhitectul se simțea fericit în acel spațiu tandru și confortabil, în care totul era făcut ca să-l servească. Nici în patul conjugal nu se simțea mai bine.”⁶²²

Fantasticul se insinuează treptat, sfâșiind vălul realității, din clipa în care Emil Popescu își comandă un claxon muzical, pe care îl înlocuiește zilele următoare cu alte și alte claxoane ce fredonau arii celebre. Plictisit și nemulțumit, Emil Popescu se gândește la un claxon prevăzut cu clape și-l roagă pe vărul lui să-i monteze o orgă electronică. Aici intervine momentul de cotitură al narațiunii. Abandonându-și serviciul, fostul arhitect mângâie clapele orgii ceasuri întregi, scoțând același șir de note. Un lăutar țigan, Telente, cântă, într-o seară, la restaurant, notele respective, pe care le auzise întâmplător. Mulțimea încremenește, „ca și când timpul s-ar fi dizolvat brusc”⁶²³, iar un saxofonist, fost profesor de muzică, pleacă de îndată ca să-l cunoască pe Emil Popescu. Spre surprinderea lui, saxofonistul descoperă într-un tratat de istoria muzicii că gâma care îl fermecase aparținuse lui Pitagora. Din acel moment, nu se mai desparte de arhitectul ce recompunea, etapă cu etapă, cele mai vestite piese simfonice, în spatele parbrizului bătrânei Dacii.

În curând arhitectul devine „cel mai cunoscut artist român în străinătate.”⁶²⁴ El recompune, sub privirile uimite ale familiei, vecinilor, specialiștilor și presei, întreaga memorie muzicală a lumii, de la cântecele antice la cele ale compozitorilor celebri moderni, redescoperind misterioasa muzică a sferelor prin care se convertește într-un nou demiurg, renăscând sub forma unei noi galaxii. Corpul său se adaptează noii pasiuni, astfel încât

⁶²² Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 310

⁶²³ Idem, p. 320

⁶²⁴ Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 327

omul și instrumentul muzical se contopesc, Emil Popescu nemaifiind decât o prelungire nervoasă a muzicii sale care l-a devorat.

Finalul este grandios și apoteotic. Se sting generații la rând, umanitatea dispare și după sute, mii și miliarde de ani, când soarele începe să se răcească, în Univers se mai aude încă muzica arhitectului: „Pământul însă nu mai era de mult vizibil, fiind înglobat în întregime în masa organică a arhitectului, de formă sferică, de dimensiunile Soarelui și cu două brațe pletorice, îmbâcsite de filamente ca niște brațe de meduză. Marele sintetizator era acum și el un element intern al imensului corp.”⁶²⁵ Într-o uluitoare metamorfoză totală, arhitectul se convertește într-un alt demiurg, renăscând sub forma unei noi galaxii: „Materia corpului și-a brațelor sale [...] se condensă de-a lungul unei perioade incomensurabile de timp, își pierdu continuitatea și se concentrează în fărâme stelare care se aprinseră deodată în universul gol și întunecat. O galaxie tânără se rotea acum, zvâcnind și pulsând, pe locul celei vechi.”⁶²⁶

Alături de alte scrieri, acest volum stă mărturie a mișcării de evaziune și depășire a sistemului opresiv al dictaturii prin forța creației.

⁶²⁵ Idem, p. 334

⁶²⁶ Idem, p. 334

VI. Concluzii

Tabloul literaturii în perioada dictaturii comuniste din România este unul dificil de înțeles și de evaluat. Dacă în cazul documentelor și a analizelor istorice ale „epocii de tristă amintire” ne întâmpină un material uriaș, în privința cercetărilor despre impactul ideologiei asupra literaturii – cel mai sensibil vector cultural al timpului la care ne referim – puțini sunt cei care s-au încumetat să își dedice eforturile. Continuatorii acestui culoar au misiunea spinoasă de a pune în oglindă cele mai neașteptate surse de cercetare: detalii dintr-o istorie recentă traumatizantă, biografii cu zone de controversă și umbră, mărturii insolite, o istorie literară prolixă, pusă într-un context de vecinătate, dar și mai larg – toate acestea articulate fenomenologic.

Este dificil de imaginat ce ar fi devenit literatura română fără traumatismul atâtor ani de funcționare anormală; ce s-ar fi întâmplat dacă la experiența interbelică s-ar fi adăugat diversitatea culturală a atâtor modele creatoare din alte spații ale lumii. Dar și dacă, într-o lume liberă, literatura ar fi jucat un rol atât de important ca acela pe care ea l-a avut la noi în comunism.

Nu este de neglijat în conturarea acestui cadru rolul fenomenelor culturale subversive și de evaziune. În spațiul românesc, genul prozei fantastice, tabuizat prin raport cu modelul literaturii de partid, poate fi considerat unul dintre aceste fenomene, într-un sens *implicit*, avându-și substanța în însăși carnea literaturii.

Din cauze diverse având sau nu legătură cu contextul istoric, puțini au fost autorii care au aderat la formula fantastică. Cu toate acestea, scrisul lor are caracteristici comune, fapt ce oferă posibilitatea clasificărilor mai atente. Mai mult, în ciuda impactului frenator ideologic, prozele scriitorilor români de literatură fantastică dovedesc de cele mai multe ori asimilarea modelelor

la care au avut acces, dar mai ales reflectă în substanța lor schimbările de paradigmă a genului fantastic.

Ocultând în numeroase cazuri în țesătura ei adevărul sumbru interzis, dar mai ales impregnată mai mult decât alte tipuri de proză de libertatea imaginației creatoare, literatura fantastică din timpul celor patru decenii de comunism a parcurs un drum sinuos, în care a fost nevoită mai întâi să își reafirme identitatea, refăcând modelele interbelice, să se reconfigureze timid după experiența altor literaturi, transpusă în model autohton, și în cele din urmă să se reinventeze, însuflețită de o nouă putere creatoare.

A. LUCRĂRI DESPRE FANTASTIC

1. Biberi, Ion, *Eseuri (studiul „Literatura fantastică”)*, editura Minerva, București, 1971
2. Brion, Marcel, *Arta fantastică*, editura Meridiane, București, 1970
3. Caillois, Roger, *În inima fantasticului*, editura Meridiane, București, 1971
4. Caillois, Roger, *Antologia nuvelei fantastice*, editura Univers, București, 1970
5. Castex, P. G., *Le conte fantastique en France*, José Corti, Paris, 1951
6. Dan, Sergiu Pavel, *Fețele fantasticului*, Editura Paralela 45, București, 2005
7. Ghidirmic, Ovidiu, *Proza românească și vocația originalității*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988
8. Ghidirmic, Ovidiu, *Prelegeri despre proza fantastică românească*, curs, Reprografia Universității din Craiova, 1997
9. Gregori, Ilinca, *Povestirea fantastică*, editura Du Style, București, 1996
10. Manolescu, Florin, *Literatura S.F.*, Editura Univers, București, 1980
11. Schneider, Marcel, *La littérature fantastique en France*, Fayard, Paris, 1964
12. Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, editura Univers, București, 1973
13. Vax, Louis, *L'Art et la Litterature fantastique*, PUF, Paris, 1960

B. AUTORI ȘI OPERELE LOR

1. Agopian, Ștefan, *Tache de catifea*, editura Polirom, București, 2004
2. Agopian, Ștefan, *Opere II*, editura Polirom, București, 2009
3. Agopian, Ștefan, *Sara*, editura Eminescu, București, 1987
4. Baconsky, A. E., *Biserica neagră. Echinoxul nebunilor și alte povestiri*, Editura Jurnalul național, București, 2011
5. Baconsky, A.E., *Biserica Neagră*, editura Eminescu, București, 1995
6. Bălăiță, George, *Lumea în două zile*, editura Polirom, București, 2004
7. Bănulescu, Ștefan, *Un regat imaginar*, editura ALLFA, București, 1997
8. Bănulescu, Ștefan, *Cartea de la Metopolis*, editura ALLFA, București, 1999

9. Blandiana, Ana, *Cele patru anotimpuri*, Editura Cartea Românească, Colecția „Micromegas”, București, 2000
10. Blandiana, Ana, *Autoportret cu palimpsest*, Editura LiterNet, 2004
11. Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, editura Humanitas, București, 1999
12. Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, editura Humanitas, București, 2004
13. Fulga, Laurențiu, *Alexandra și infernul*, editura Militară, București, 1987
14. Neagu, Fănuș, *Dincolo de nisipuri*, editura Semne, București, 1994
15. Popescu, D. R., *F*, editura Cartea Românească, București, 1986
16. Popescu, D.R., *Vânătoarea regală*, Curtea Veche Publishing, București, 2011
17. Popescu, D. R., *Cei doi din dreptul Țebe*, editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973
18. Titel, Sorin, *Țara îndepărtată*, editura Eminescu, București, 1974
19. Titel, Sorin, *Țara îndepărtată. Pasărea și umbra*, editura Eminescu, București, 1989
20. Titel, Sorin, *Clipa cea repede*, editura Cartea Românească, 1979
21. Titel, Sorin, *Femeie, iată fiul tău*, editura Cartea Românească, 1983
22. Voiculescu, Vasile, *Capul de zimbri*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988
23. Voiculescu, Vasile, *Înaltele neliniști. Versuri și proză*, editura Doina, București, 2001

C. LUCRĂRI DE CRITICĂ LITERARĂ

1. Braga, Corin, A. E. *Baconsky*, în *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol.1, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2000
2. Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, editura Eminescu, București, 1973
3. Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, editura Cartea Românească, București, 2008
4. Negrici, Eugen, *Expresivitatea involuntară*, editura Cartea Românească, București, 1977
5. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației PRO, București, 2003
6. Simion, Eugen, *Scritori români de azi*, vol. 1-4, editura Litera, Chișinău, 1997
7. Biberi, Ion, *Eseuri literare, filosofice și artistice*, editura Cartea românească, București, 1982
8. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, editura Humanitas, București, 1999
9. Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, editura Cartea Românească, București, 2006
10. Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, editura Gramar, București, 2007
11. Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Poezia*, editura Aula, Brașov, 2001

12. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, București, editura Paralela 45, 2008
13. Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Proza. Teatrul*, editura Aula, Brașov, 2001
14. Oțoiu, Adrian, *Trafic de frontieră – Proza generației '80*, editura Paralela 45, Pitești, 2000
15. Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, editura Cartea Românească, București, 1985

D. ARTICOLE DIN PERIODICE, PREFEȚE

1. Manolescu, Nicolae, *Proza lui A. E. Baconsky*, în *România literară*, nr.38, 1990
2. George, Alexandru, *Prefață la volumul Masca. Proză fantastică românească*, vol.1, Editura Minerva, București, 1982
3. Bud, Crina, *Tragedia și discursul profetic. Organizatori neosemantici ai fantasticului baconskian*, în *Philologica*, tom 1, 2004
4. Țugui, Pavel, *Câteva lămuriri*, în A.E.Baconsky, *Biserica neagră*, editura Eminescu, București, 1995
5. Buciu, Marian Victor, *Dincolo de poezie în România literară*, nr.49, 2007
6. Cugno, Marco, *De la umbra cuvintelor la umbra realității*, în *Apostrof*, anul XXIII, nr.7, 2012
7. Sorescu, Roxana, *Repere critice* în V. Voiculescu, *Înaltele neliniști. Versuri și proză*, București, editura Doina, 2001
8. Sorohan, Elvira, *Utopia magicianului*, în *România literară*, nr.44, 2002
9. Tupan, Ana-Maria, *Prefață*, în *Himera. Proză fantastică americană*, vol.1, editura Minerva, București, 1984
10. Cristea-Enache, Daniel, *Întâmplări de mâine*, în *Ziarul de duminică*, 7 oct. 2011
11. Georgescu, Paul, *Întâlnire cu Clio*, în *România literară*, sept. 1981
12. Iorgulescu, Mircea, *Prefață la volumul Alexandra și infernul*, editura Militară, București, 1987
13. Ungureanu, Cornel, *Prefață la volumul Vânătoarea regală*, Curtea Veche Publishing, București, 2011
14. Beșteliu, Marin, *Prefață la volumul Capul de zimbru*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988
15. Negrici, Eugen, *Prefață la volumul Tache de catifea*, editura Polirom, București, 2004
16. Dimisianu, G., *Prefață la volumul Iarna bărbaților*, editura Eminescu, București, 1979

17. Horodincă, Georgeta, *Prefață* la volumul *Un regat imaginar*, editura ALLFA, București, 1997
18. * * * *România literară*, nr. 34, an 1983
19. * * * *Flacăra*, nr. 32, an 1984
20. * * * *România literară*, nr. 20, an 1987
21. * * * *Observatorul cultural*, nr.310, an 2006
22. * * * *Observatorul cultural*, nr.185, oct. 2008
23. * * * *România literară*, nr.24, an 1986
24. * * * *România literară*, nr. 29, iulie 1989
25. * * * *Gazeta literară*, 5 august, 1965
26. * * * *Gazeta literară*, 25 februarie, 1965
27. * * * *România literară*, nr. 35, an 1975

E. STUDII DE SOCIOLOGIE LITERARĂ ȘI HERMENEUTICĂ

1. Antohi, Sorin, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, Editura Științifică, București, 1991
2. Ciorănescu, Alexandru, *Viitorul trecutului. Literatură și utopie*, Editura Cartea Românească, București, 1996
3. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol.1-3, Editura Artemis, București, 1994
4. Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, editura Humanitas, București, 1995
5. *The Concise Oxford Edition of Literary Terms*, ed. a 3-a, 2008

Cuprins

I. Argument	5
II. Evoluția prozei fantastice pe principiul diacroniei – literatura română și universală.....	9
Fereastra care se deschide	9
III. Definiții ale fantasticului și ale prozei fantastice	13
IV. Prezentare generală a perioadei comuniste	27
a. Etape istorico-literare/context istoric și literar.....	27
b. Fantasticul în comunism.....	30
c. Tipuri de producere a fantasticului-clasificări.....	35
V. Autori de proză fantastică	41
1. Vasile Voiculescu. Reinterpretarea miturilor din perspectiva fantasticului autohton.....	41
2. Laurențiu Fulga. Mitul lui Orfeu și Euridice.....	70
3. Fănuș Neagu. Fata Morgana și mirajul cuvântului care transformă lumea.....	88
4. Ștefan Bănuțescu. Întemeierea și disoluția spațiului fabulos arhetipal	99

5. Sorin Titel. Realismul magic al spațiului bănățean.....	110
6. A. E. Baconsky. Totalitarismul românesc în oglinda antiutopiei poetice.....	114
7. Ana Blandiana. Fantasticul între poezie și coșmar	137
8. D. R. Popescu – Polifonia universurilor paralele. Ancheta nesfârșită a unor crime cu substrat politic	149
9. George Bălăiță. Diavolul se află printre noi	172
10. Ștefan Agopian. Fantasticul dizolvării epice	193
11. Mircea Cărtărescu. Nostalgia paradisului pierdut	220
VI. Concluzii.....	247
Bibliografie	249